KUNSTGESCHICHTE

DIE PASSIONSDARSTELLUNG AUF DEUTSCHEN KASELKREUZEN DER SPÄTGOTIK

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DES DOKTORGRADES DER PHILOSOPHISCHEN UND NATURWISSENSCHAFTLICHEN FAKULTÄT DER WESTFÄLISCHEN WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU MÜNSTER

VORGELEGT VON

EWALD BEHRENS

AUS DESSAU (ANHALT)

1937

Tag der mündlichen Prüfung: 7. Juli 1937

Dekan: Herr Prof. Dr. Kratzer

Berichterstatter: Herr Prof. Dr. Martin Wackernagel

Herr Prof. Dr. Lüthgen

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einleitung . . . . . 3—4

Der südostdeutsche Kunstkreis . . . . . 4—17

I. Die früheren Kaselkreuze . . . . . 5—8

II. Die Passionsdarstellung der mittleren Entwicklungsstufe

1. Die einfigurige Kreuzigungsdarstellung . . . 8—9

2. Die vielfigurige Kreuzigung . . . . . 9—11

3. Die Kreuzigung mit Maria und Johannes . . . 11—12

4. Die Passionskaseln . . . . . 12—14

III. Die Kreuzigungsdarstellung des Spätstils . . . 15—17

Der nordwestdeutsche Kunstkreis . . . . . 18—23

I. Frühe Stilstufe 18

II. Mittlere Stilstufe . . . . . 18—21

III. Die Spätphase . . . . . 21—23

Die westfälische Sondergruppe . . . . . 22—23

Der norddeutsch-südskandinavische Kunstkreis . . . 24—28

I. Die binnenländische Gruppe . . . . . 24—25

II. Die Küstengruppe . . . . . 25—28

Zusammenfassung . . . . . 28—30

Anmerkungen . . . . . 31—35

Verzeichnis der im Text erwähnten Kaselkreuze . . 36—43

Literaturverzeichnis . . . . . 44—46

Einleitung.

Die vorliegende Arbeit stellt den ersten Versuch dar, die spätmittelalterliche Nadelmalerei im ganzen deutschen Kunstgebiet zusammenfassend zu behandeln. Von einem kurzen Aufsatz Alfred Schellenbergs[1]) abgesehen, waren alle bisherigen Arbeiten auf diesem Gebiet entweder katalogartige Veröffentlichungen einzelner Sammlungen oder blieben auf einzelne Landschaften beschränkt.[2]) Wenn die folgende Untersuchung ihr Betrachtungsfeld auf Kaselkreuze einerseits, auf Passionsdarstellungen andererseits abgrenzt, so bedeutet das eine Konzentration auf die wesentlichste Erscheinungsform der kirchlichen Stickerei der Spätgotik. Denn deren Hauptaufgabe ist die Ausschmückung des großen, der Gemeinde zugekehrten Kreuzes auf dem Rücken des Meßgewandes, und hier wieder ist, dem Charakter des Meßopfers entsprechend, die Darstellung der Passion Christi das Hauptthema.

Selbstverständlich konnte nicht alles vorhandene Material berücksichtigt werden. Zweifellos befinden sich in Museen und Privatsammlungen des In- und Auslandes noch zahlreiche Stücke, die nirgends veröffentlicht sind und sich so der Materialsammlung entzogen. Immerhin bilden die Bestände der großen Textilsammlungen[3]), die Inventare der Denkmalsämter und die großen Spezialpublikationen eine hinreichend solide Unterlage, so daß kaum neue Funde zu erwarten sind, die das im folgenden gezeichnete Bild wesentlich verändern könnten.

In dem vorliegenden Material nun lassen sich, wie in der spätgotischen Kunst überhaupt, drei große Entwicklungsstufen beobachten. Die erste umfaßt die zweite Hälfte des 14. und die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts. Die Werke dieser Stufe sind, im Gegensatz zur späteren Serienherstellung, Kunstwerke individuellen Charakters. Allen gemeinsam ist feine aristokratische Haltung, kostbare Farbigkeit, geistvolle Mannigfaltigkeit der Ikonographie. Ein dieser Stufe innewohnendes lyrisches Element entfaltet sich namentlich gegen Ende der Phase. Dem geht in formaler Hinsicht parallel eine Entwicklung von noch hochgotischer Linearität zur malerischen Haltung des weichen Stils.

Die folgende Stufe trägt naturalistisches Gepräge. Trotz einzelner bedeutender Leistungen zeigt sie der vorhergehenden gegenüber ein stark gesunkenes künstlerisches Niveau. Dies

ist vor allem bedingt durch die jetzt einsetzende Massenherstellung gestickter Kaselkreuze meist nach graphischen Vorlagen.[4]) Diese Stufe darf weitgehend als Volkskunst bezeichnet werden.

Auf der dritten und letzten Stufe ist die künstlerische Intensität wieder stärker. Wie in den gleichzeitigen Werken eines Michael Pacher oder Veit Stoß herrscht auch hier eine dramatische Bewegtheit, die nach plastischem Ausdruck verlangt und in einigen stark plastischen Kaselkreuzen hochwertige Leistungen hervorbringt.

Mit nicht geringerer Deutlichkeit heben sich drei kunstgeographische Kreise von einander ab, die wir als den südostdeutschen, den nordwestdeutschen und den norddeutsch-südskandinavischen bezeichnen. Diese drei Kunstkreise bilden in sich geschlossene stilistische Einheiten. Wir fragen bei ihnen nicht nach den Herstellungszentren, sondern nach dem Verbreitungsgebiet.[5]) Die Darstellung des Stoffes wird nach ihnen in drei Kapitel gegliedert. Zu Beginn jedes Kapitels wird der Stil des betreffenden Kunstkreises kurz charakterisiert. Innerhalb jedes Kapitels erfolgt dann eine Unterteilung in einzelne ikonographisch-formale Gruppen, möglichst in entwicklungsgeschichtlicher Reihenfolge. Am Schluß der Arbeit wird nochmals versucht, die allen drei Kunstkreisen gemeinsame Entwicklung festzustellen, und zwar ausführlicher als das soeben in der kurzen Andeutung von drei Entwicklungsstufen geschah. Ferner soll am Schluß der Arbeit versucht werden, die gefundene Entwicklung in Beziehung zur absoluten Chronologie zu setzen und die räumliche Ausdehnung der drei Kunstkreise zu umreißen.

Der südostdeutsche Kunstkreis.

Der südostdeutsche Kunstkreis im Sinne dieses Kapitels geht weit über den deutschen Südosten im geographischen Sinne hinaus. Er umfaßt räumlich fast die Hälfte des deutschen Kunstgebiets. Die Bezeichnung südostdeutsch rechtfertigt sich dadurch, daß der Südosten im engeren Sinne (Böhmen, Mähren, Schlesien) auf der frühen Stufe unbedingt das stilbildende Zentrum ist und auch später wichtige Impulse von dort ausgehen.

Alle Werke dieses Kunstkreises, von denen der frühen Stufe abgesehen, haben zunächst einige gemeinsame äußere Merkmale. Fast bei allen ist der Grund mit jenen eigenartigen „Spiral"- oder „Kreiselsonnen" bedeckt. Eine Leitform des südostdeutschen Kunstkreises ist ferner das Astkreuz, der „arbor vitae", fast stets in verschiedenen Schattierungen von

Grün mit roten Stümpfen erscheinend. Schon in der Wahl dieser Form des Kreuzes äußert sich ein naturalistisches Element, das dem ganzen Stil dieses Kreises weitgehend das Gepräge gibt. Am reinsten zeigt sich der Stilcharakter dieses wie auch der folgenden Kunstkreise auf der mittleren, naturalistischen Entwicklungsstufe, da ja hier das volkstümlich bodenständige Element am stärksten ist. Auf dieser Stufe tritt der südostdeutsche Kunstkreis mit seiner wolligen Textur, die durch die Gestaltung des Grundes noch in ihrem Eindruck verstärkt wird, mit seiner warmen Farbigkeit und dem Fehlen architektonischer Einteilung besonders deutlich in seinem Eigencharakter hervor.[6])

I. Die früheren Kaselkreuze.

Die den Werken dieser Gruppe gemeinsamen Züge wurden bereits in der Einleitung kurz charakterisiert. Im einzelnen ist die Gruppe, eben da es sich um individuelle Kunstwerke handelt, vielgestaltiger als die folgenden. Es wird deshalb bei ihrer Darstellung ein etwas anderer Weg eingeschlagen als sonst. Da zu der Vielgestaltigkeit ja eine (ebenfalls schon angedeutete) Entwicklung hinzukommt, werden die einzelnen Stücke möglichst in entwicklungsgeschichtlicher Abfolge behandelt und dabei versucht, untereinander verwandte Werke zusammenzustellen.

Wir beschränken uns zunächst auf diejenigen Kaselkreuze, deren Herkunft aus dem südostdeutschen Kunstgebiet gesichert ist. Hier steht zeitlich an erster Stelle das Kaselkreuz des Brünner Museums (23).[7]) Es ist nicht nur das früheste, sondern auch das monumentalste Denkmal dieses Kreises. Vergleichen wir es mit zwei fest datierten böhmischen Kreuzigungsdarstellungen, dem Fresko der Kreuzkapelle in der Burg Karlstein (1364) und der Kreuzigung des Hasenburgischen Meßbuches (1409)[8]), so werden wir unser Stück mehr in die Nähe des früheren Freskos setzen. Entscheidend hierfür ist der wuchtige, kräftig plastische Körper des Gekreuzigten, der dem in Karlstein näher steht als dem zierlich überschlanken von 1409. In Einzelheiten, namentlich der Haltung der Beine und Füße, zeigt unser Crucifixus große Aehnlichkeit mit einer in Brünn zwischen 1357 und 1367 entstandenen Handschrift.[9])

Die drei Frauen unter dem Kreuz, die Magdalena mit den erhobenen, ineinander verflochtenen Händen und die das Blut Christi auffangenden Engel begegnen häufig in Tafel- und Buchmalerei der Zeit von 1350 bis 1420. Wie aber hier, dem Steilformat des Bildfeldes entsprechend, die Magdalenenfigur über die drei Frauen komponiert ist, ist einmalig und von starker Wirkung.

Am Kopfende des Kreuzes ist ein Pelikan zu ergänzen. Das Nest, in dem er, ein Sinnbild des Opfertodes Christi, seine Jungen mit seinem Blute tränkt, ist noch sichtbar. Das Pelikansymbol begegnet übrigens in dieser Gruppe so häufig, daß es geradezu als ikonographisches Erkennungsmerkmal gelten kann.

Ein monumentaler Zug eignet auch dem erst im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts entstandenen Kaselkreuz aus der Peter- und Paulkirche zu Görlitz (52).[10]) Die Komposition ist vereinfacht: zu Füßen des Kreuzes kniet Magdalena allein, den Kreuzesstamm umfassend. Dieser Vereinfachung entspricht eine in sich gesammelte Stille. Der corpus Christi ist etwas schlanker als der in Brünn, die Behandlung des Lendentuches bedeutend schlichter. Das Pelikansymbol ist vollständig und in reicher Ausgestaltung erhalten.

Sehr lehrreich ist der Vergleich dieses Kaselkreuzes mit jenem, das sich im Museum zu Hamm befindet (56)[11]) und zweifellos demselben Kunstkreis angehört, aber zwanzig bis dreißig Jahre jünger ist. Einzelheiten wie die Beine und Füße des Gekreuzigten zeigen fast wörtliche Uebereinstimmung. Auch die Gesamtkomposition ist dieselbe; neu treten die das Blut Christi auffangenden Engel hinzu. Im Stilcharakter aber ist ein bedeutender Wandel eingetreten. Der verhaltene Ernst des Görlitzer Kreuzes ist einer lyrischen Stimmung gewichen, die sich in einer Entleerung und Entspannung der Form wie in einer reich erblühenden Farbigkeit äußert. Daneben ist freilich auch ein Nachlassen der künstlerischen Intensität zu spüren, ein Verarmen und sich Begnügen mit Abkürzungen, wie es z. B. ein Vergleich des Pelikansymbols auf beiden Kreuzen zeigt. An die Stelle des Balkenkreuzes ist hier das Astkreuz getreten.

Nach Schlesien gehören noch zwei Werke aus dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts, das Kaselkreuz der Klosterkirche in Braunau (12)[12]) und das aus der Maria-Magdalenakirche in Breslau (17).[13]) Beiden gemeinsam ist das Astkreuz und die figurenreiche Gruppe zu Füßen des Kreuzes. Unmittelbare Verwandschaft zeigt die hinsinkende Madonna beider Werke. Im übrigen ist die untere Gruppe des Braunauer Kaselkreuzes noch im älteren Sinne komponiert. Mit den drei großen Figuren und der darüber aufstrebenden Magdalena erinnert sie an die entsprechende Gruppe des Kaselkreuzes in Brünn. Die reiche und kleinfigurige Breslauer Gruppe dagegen steht etwa auf der Stilstufe des Hamburger Kreuzigungsfragments von Meister Francke. Sehr verschieden ist auch der Christustyp beider Werke. Das Braunauer Kaselkreuz zeigt

auf den Ecken die Evangelisten mit ihren Symbolen, das Breslauer ein ganz ungewöhnliches Programm: oben den Pelikan, links die Jungfrau mit dem Einhorn, rechts den Löwen, der seine toten Jungen durch Gebrüll erweckt[14]).

Neben das Balken- und Astkreuz tritt noch die Form des als Lebensbaum mit eigentümlich wild schweifenden Blättern gebildeten Kreuzes, wie sie ein Kaselkreuz im Budapester Nationalmuseum (27)[15]) aufweist. Hier kann auch der Sondertyp des Kreuzes Christi als Weinstock angeschlossen werden, der vor allem durch ein herrliches Stück des Germanischen Nationalmuseums (109a) vertreten ist. Mit seinen schlanken Gestalten, den milden Farben, den elegant kapriziösen Evangelistensymbolen auf den Ecken ist dieses Kaselkreuz ein besonders reizvolles Werk aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts.

An Stelle der Kreuzigung erscheint auf einem Danziger Kaselkreuz (33) ein anderes Hauptthema: der Auferstandene auf dem Grabe stehend, die rechte Hand segnend erhoben, in der linken die Kreuzesfahne haltend.[16]) Rechts und links weisen Engel die Marterwerkzeuge; unterhalb des Grabes steht Magdalena mit der Salbbüchse. In der Dekanalkirche zu Rokytzan befindet sich übrigens ein Kaselkreuz ganz ähnlicher Anlage, freilich aus wesentlich späterer Zeit (erst nach der Jahrhundertmitte anzusetzen).[17]) Es zeigt den Auferstandenen in der Haltung des Schmerzensmannes, zu beiden Seiten und zu Häupten die Engel mit Marterwerkzeugen, unterhalb die Gestalt Mariä mit dem Schwert in der Brust.

Es bleiben noch zwei Werke zu behandeln, von denen das eine nur mit allerdings großer Wahrscheinlichkeit dem südostdeutschen Kunstkreis zugerechnet werden kann, während das andere etwas über die Grenzen des bisher betrachteten südostdeutschen Kunstkreises im engeren Sinne hinaustritt. Das schöne Kaselkreuz des Victoria & Albert Museums (88)[18]) ist den Werken der früheren südostdeutschen Gruppe mindestens verwandt. Auch in Einzelheiten finden sich Uebereinstimmungen. Der Lendenschurz Christi ähnelt dem auf dem Brünner Kaselkreuz. Die Maria unter dem Kreuz ist unverkennbar verwandt jener auf einem Kaselkreuz mit der Verkündigung in Rokytzan.[19]) Der aufgelegte Heiligenschein aus Metall findet sich auch auf der Kasel in Braunau. Wenn auch unsere noch zu geringe Kenntnis des Denkmälerbestandes zur Vorsicht zwingt, so ist die Zugehörigkeit der Londoner Kasel zum südostdeutschen Kunstkreis mindestens sehr wahrscheinlich.

Von der ursprünglichen Gestalt des Kaselkreuzes in Regensburg (125)[20] sind nur noch der corpus Christi und Maria erhalten, das übrige gehört dem sechzehnten Jahrhundert an. Vergleicht man den Crucifixus mit denen des engeren südostdeutschen Kreises, so zeigt die schwere Proportionierung des Körpers unverkennbar eine gewisse bayrische Sonderart.

II. Die Passionsdarstellung der mittleren Entwicklungsstufe.

Wir wenden von jetzt an das in der Einleitung gekennzeichnete ikonographisch-formale Unterteilungsprinzip an, wobei eine entwicklungsgeschichtliche Aufeinanderfolge der einzelnen Formen wenigstens versucht wird. In räumlicher Beziehung erstreckt sich die folgende Darstellung nicht mehr auf den Südosten im engeren, geographischen Sinne, sondern auf alles, was stilistisch damit zusammengehört.

1. Die einfigurige Kreuzigungsdarstellung.

Schon das Kaselkreuz in Regensburg zeigte die Form des am Astkreuz hängenden Christus mit einer stehenden Figur (Maria) zu Füßen des Kreuzes. Die folgenden Stücke gehören nicht mehr dem weichen Stil, aber jedenfalls noch der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an. Es sind sorgfältige Arbeiten, die sich immerhin noch auf einem gewissen künstlerischen Niveau halten.

Das Kaselkreuz im Märkischen Museum Berlin (3), eine sehr qualitätvolle Arbeit, zeigt noch Anklänge an den weichen Stil. Im Gegensatz dazu weist der corpus Christi auf dem Fritzlarer Kaselkreuz (50)[21] mit dem schmerzverzogenen Gesicht, den verrenkten Füßen und der anatomisch genauen Behandlung des Brustkorbs und der Bauchpartie bereits naturalistische Tendenzen auf. Das Astkreuz und der Kreiselsonnengrund, ferner der stilistische Charakter des Johannes rechtfertigen die Zuweisung zum südostdeutschen Kunstkreis.

Auf einem Kaselkreuz des Kölner Schnütgenmuseums (66)[22] ist der corpus Christi dem in Fritzlar weitgehend verwandt. In der schmerzvollen Krümmung des Körpers ist hier die naturalistische Note noch stärker. Sicher ist das Kreuz später anzusetzen als das in Fritzlar.

Ein eigenartiges und qualitätvolles Werk ist das Kaselkreuz der Sammlung Iklé (132).[23] Das eigentümlich wuchernde Astkreuz und der zweigeteilte Spitzbart Christi erinnern an das Kaselkreuz in Budapest (27).

Es bleiben noch einige Werke des späteren 15. Jahrhunderts anzuschließen, bei denen das untere Bildfeld, in dem

meist Maria steht, von dem Hauptteil des Kreuzes getrennt ist. Diese spätere Form erscheint besonders im Donauraum verbreitet. Auf den Kaselkreuzen in Passau (116)[24] und Seekirchen (134) zeigt der klein gebildete corpus Christi alle Merkmale des naturalistischen Stils. Eng verwandt sind je ein Kaselkreuz im Kunstgewerbemuseum zu Prag (121) und im Schloßmuseum Berlin (6).

2. Die vielfigurige Kreuzigung.

Neben den frühen Werken des vorigen Abschnitts steht entwicklungsgeschichtlich am Anfang der Kreuzigungsdarstellung auf Kaselkreuzen die vielfigurige Fassung der Szene. Der stilistische Befund beweist das ebenso wie der Vergleich mit der Entwicklung in der Tafel- und Buchmalerei.

Eines der frühesten Beispiele ist das schöne Kaselkreuz des Bayrischen Nationalmuseums (102). Die Komposition und namentlich der feingliedrige Christuskörper weisen starke Verwandtschaft mit der Kreuzigung des Hasenburgischen Meßbuches von 1409 auf. Jedenfalls wird die Stickerei noch im ersten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden sein. Es ist weniger ein Vorgang geschildert als die Stimmung andächtiger Versenkung eines erlesenen Kreises. Äußere Merkmale früher Entstehung sind das Balkenkreuz und auf den Ecken die vier Kirchenväter mit den Symbolen der Evangelisten (im späteren fünfzehnten Jahrhundert kommen die letzteren nur noch auf den Werken des norddeutsch-südskandinavischen Kunstkreises vor).

Es folgt nun die lange Reihe der von Mannowsky[25]) „Soldatenkaseln" genannten Kreuzigungsdarstellungen. Sie zeigen sämtlich Christus am Astkreuz, zu Füßen des Kreuzes außer Maria und Johannes noch ein bis zwei trauernde Frauen und ein bis zwei Soldaten. Im einzelnen ist innerhalb der Gruppe wieder eine Entwicklung zu beobachten.

Als Beispiel des frühesten Typus kann die Kasel der Pfarrkirche zu Unkel (148)[26] dienen, die schon durch die Kirchenväter und Evangelistensymbole auf den Ecken ihre verhältnismäßig frühe Entstehung beweist. Der Crucifixus am Astkreuz ist schwerer und gedrungener als der in München, aber doch noch von ruhiger Verhaltenheit. Die Szene ist lebhafter geworden. Johannes fängt die hinsinkende Maria in seinen Armen auf; der Hauptmann, in einer mit vielen Einzelheiten gegebenen Rüstung, weist zum Kreuze empor. Auf jeder Seite blickt noch eine nur mit dem Oberkörper sichtbare Figur ins Bild hinein.

Unleugbar hat diese Darstellung, der Münchener gegenüber, an Ernst wie an künstlerischer Intensität verloren. Die

Handlung ist in einem lieblich naiven, etwas spielerischen, volkstümlichen Ton vorgetragen. Fast dieselbe Komposition findet sich noch auf zahlreichen anderen Kaselkreuzen (u. a. in den Museen von Köln (67), Brüssel (24), Prag (122), Pilsen (119) und Nürnberg (110). Zweifellos liegt eine von den Stikkern nur wenig variierte, vermutlich graphische Vorlage zugrunde. Etwas verändert erscheint die Komposition lediglich auf einem Kaselkreuz in Kiedrich (63)[27]) mit ausladenderem Kreuzbalken und lebhafter bewegtem Hauptmann.

Klingelschmitt[28]) hat für diesen Typus der Kreuzigungsdarstellung mittelrheinischen (Mainzer) Ursprung behauptet. Sicher ist jedenfalls, daß sich in der mainfränkischen Gegend die schönsten Beispiele dafür finden. Östliche Beispiele, etwa das Kaselkreuz der Kirche in Pfaffendorf (118)[29]) oder zwei andere im Danziger Paramentenschatz (34-35)[30]) zeigen eine beträchtliche Verarmung und Verrohung der Komposition. Andererseits kommt der gepanzerte Ritter, in derselben Ausprägung wie auf den „Soldatenkaseln", auffallend häufig auf manchen Nürnberger Tafelbildern des fünfzehnten Jahrhunderts vor.[31]) Wir würden also fesstellen dürfen, daß der mittelrheinisch-fränkische Raum, der um 1400 unter starkem östlichem Einfluß gestanden hat (auch unsere vielfigurige Kreuzigungsdarstellung geht ja letztlich auf böhmische Vorbilder zurück), jetzt nach Osten zurückstrahlt.

Die Weiterentwicklung der Komposition zeigt ein Kaselkreuz im Schnütgenmuseum (68).[32]) Charakteristisch ist das gekrümmte Hängen des Gekreuzigten. Maria sinkt nicht mehr jäh in die Knie; sie wird von dem aufrecht stehenden Johannes weniger aufgefangen als gestützt. In Haltung und Gesichtsausdruck der Gestalten ist die naive Lebendigkeit der früheren Darstellung einer nachdenklichen Befangenheit gewichen.

Eine andere Kasel des Schnütgenmuseums (69)[33]) zeigt dann diesen Typus in einem sehr fortgeschrittenen Stadium der Vergröberung. Der gepanzerte Ritter ist verschwunden, nur der Kopf des Hauptmanns mit der Fahne ist noch sichtbar.

Von dem bisher behandelten Typus der „Soldatenkasel" sondert Schellenberg[34]) einen zweiten ab, als dessen Merkmal er bezeichnet, daß der Soldat unter dem Kreuz nicht in Ritterrüstung, sondern in Landsknechtstracht dargestellt sei. Wichtiger ist vielleicht noch, daß hier nicht Johannes Maria auffängt, sondern daß beide aufrecht in betender Haltung unter dem Kreuze stehen, und zwar Maria links, Johannes rechts. Von den übrigen Figuren ist nur der obere Teil sichtbar: links der Kopf einer Frau, rechts Kopf und nach oben weisen-

der Arm des Hauptmanns. Jedenfalls weisen beide Momente, Tracht des Hauptmanns wie die Änderung der Komposition, auf eine etwas spätere Entstehung dieses Typus; doch bestehen beide, er und der vorhergehende, längere Zeit nebeneinander. Der Crucifixus am Astkreuz stimmt mit dem des ersteren Typus weitgehend überein. Maria und Johannes sind in einem langen, schwer herunterhängenden Gewand gegeben, dessen spitzwinklig gebrochene Falten nicht vor der Jahrhundertmitte möglich sind. Der Mantel des Johannes ist vorn geöffnet und läßt ein meist tiefrotes Untergewand sehen. Auf all den zahlreich erhaltenen Beispielen (114, 92, 135, 146, 147, 123, 120, 103, 117, 62, 85) ist die Komposition mit geringfügigen Aenderungen dieselbe. Jedoch stammen die schönsten und am sorgfältigsten gearbeiteten Stücke wieder aus dem mittelrheinisch-fränkischen Raum (92, 135), während östliche Beispiele (114, 85) eine ähnliche Verrohung zeigen wie bei dem vorhergehenden Typus.

Eine Sonderstellung unter den vielfigurigen Kreuzigungsdarstellungen nimmt die Stifterkasel in Eichstätt ein (48). In erregter Gruppe stehen Johannes und die drei Frauen unter dem Kreuz. In der Selbständigkeit der Komposition, dem steileren Dastehen der Figuren und der kantigen Formgebung der Gesichter zeigt das qualitätvolle, noch der ersten Jahrhunderthälfte angehörende Stück Züge, die darauf schließen lassen, daß der bayrische Raum innerhalb des südostdeutschen Kunstkreises einen Sondercharakter bewahrte.

3. Die Kreuzigung mit Maria und Johannes.

Innerhalb des Typus der Kreuzigungsdarstellung, bei dem nur Maria und Johannes zu beiden Seiten des Kreuzes stehen, lassen sich wieder zwei Hauptformen unterscheiden.

Die eine kann man sich unmittelbar aus der zuletzt geschilderten Form der „Soldatenkasel" hervorgegangen denken. Diese stellte ja schon der vorhergehenden gegenüber eine Schrumpfung der vielfigurigen Komposition dar: die „Statisten" wurden in den Hintergrund gedrängt, die beiden Hauptbeteiligten traten in den Vordergrund. Maria und Johannes hier sind in ihrer äußeren Erscheinung kaum von denen dort unterschieden. Doch erscheinen sie dadurch, daß sie jetzt im leeren Bildraum stehen, in ihrem körperlichen Volumen gewachsen. Ferner bemerkt man, allerdings nur bei schärferer Beobachtung, eine stärkere Ergriffenheit der Gebärde. Der corpus Christi zeigt den vorhergehenden Typen gegenüber keine besonderen Abweichungen.

Wieder gehören die schönsten Stücke dem mittelrheinisch-fränkischen Raum an (49, 136, 64, 44, 93 u. a.). Wieder zeigt

der Osten eine Vergröberung und Verrohung (144, 36-39,[35]) 153 u. a.). Bemerkenswert ist es, daß im mittelrheinisch-fränkischen Gebiet das Kreuz entweder ganz glatt oder nur mit wenigen Aststümpfen gebildet wird, während der Osten die alte Form des Astkreuzes beibehält.

Die zweite Form der Kreuzigungsdarstellung mit Maria und Johannes ist im Osten beheimatet. Sie zeigt einen wesentlich anderen, naturalistischeren Typus und ein niedrigeres künstlerisches Niveau. Alle Figuren sind klein gebildet und wirken irgendwie verkümmert. Das Kreuz erscheint stets als Balkenkreuz. Christus hängt schwer am Kreuz. Die Obergewänder von Maria und Johannes zeigen sonderbar verwickelte Falten und dicke weiße Konturen. Ebenso sind die Lippen meist plastisch gebildet. Eines der frühesten Beispiele ist ein Kaselkreuz in Budweis (28)[36]), das noch eine gewisse Selbständigkeit bewahrt. Die späteren (149, 18[37]), 113, 19, 124, 127 u. a.) kopieren in eintöniger Weise alle dasselbe Schema.

Ein Kaselkreuz im Salzburger Dom schließlich (129) scheint mit dem wild bewegten Astkreuz und den gereckten Gestalten von Maria und Johannes in die Nähe der Kreuze in St. Gallen (132) und Budapest (27) zu gehören. Es zeigt die Weiterentwicklung jenes Typus gegen Ende des Jahrhunderts.

4. Die Passionskaseln.

Der im vorhergehenden Abschnitt beobachtete Gegensatz zwischen einer westlichen, im mittelrheinisch-fränkischen Raum beheimateten Gruppe und den östlichen Werken zeigt sich in gleicher Weise auch bei den Passionskaseln, das heißt bei den Kaselkreuzen, die links, rechts und oberhalb der im Mittelfeld dargestellten Kreuzigung noch je eine, unterhalb der Kreuzigung noch zwei weitere Darstellungen aus der Passionsgeschichte zeigen.

Die Kreuzigung ist dabei stets in der Form gegeben, daß nur Maria und Johannes unter dem Kreuze stehen. Die Kreuzigungsdarstellungen der Passionskaseln sind deshalb bereits im Zusammenhang mit den übrigen Beispielen dieses Typs behandelt worden. Die Passionsszenen treten stets in einer bestimmten Anordnung auf, deren Grundschema ist: oben Ecce homo, links Dornenkrönung, rechts Kreuztragung, unten Verhör Christi, darunter der Ölberg. An die Stelle des verhörs Christi tritt bei der westlichen Gruppe (44, 29, 127, 93) gelegentlich die Geißelung, bei der östlichen Gruppe (19[38]), 104, 124, 7, 58, 140) stets der Judaskuß. Bei der letzteren Gruppe finden auch noch weitere Abwandlungen statt.

Wir betrachten zunächst die einzelnen Passionsszenen auf ihren ikonographischen Inhalt hin.

Christus am Oelberg.

Da diese Szene sich stets am unteren Ende des Kaselkreuzes befindet, ist sie häufig beschnitten. Christus kniet betend vor einem steilen Felsen, auf dessen Höhe der Kelch erscheint. Hinter ihm liegen schlafend, dicht in der Bildecke zusammengedrängt, die drei Jünger. Von ihnen ist Petrus stets durch einen mächtigen, nur seitlich behaarten Schädel ausgezeichnet.

Gefangennahme Christi.

Es wurde schon gesagt, daß diese Szene auf die östliche Gruppe beschränkt ist. Judaskuß und Malchusepisode sind dabei vereinigt. Judas tritt an Christus heran, um ihn zu küssen. Links steht Petrus mit erhobenem Schwert. Unten macht sich Malchus am Felleisen zu schaffen. Petrus erscheint in demselben Habitus wie bei der Ölbergszene.

Geißelung.

Christus steht vor oder hinter der Martersäule. Zu jeder Seite ein Knecht mit geschwungener Geißel.

Dornenkrönung.

Christus ist sitzend in einem weiten, vorn offenen Gewand dargestellt. Zwei Knechte, der eine stehend, der andere sich leicht in die Knie beugend, drücken ihm mit Stäben die Dornenkrone auf das Haupt. Auf dem Kaselkreuz in Rokito (127)[39]) ist statt des stehenden Knechtes ein anderer dargestellt, der mit seinem ganzen Gewicht auf das Ende des Stabes drückt.

Ecce homo.

Christus mit Dornenkrone und in derselben Bekleidung wie bei der Dornenkrönung, in den gebundenen Händen ein Szepter haltend. Neben ihm steht, auf ihn weisend, Pilatus, rechts die Gruppe der Juden, die mit lebhaften Mienen und ausdrucksvollem Händespiel Christus verspotten.

Kreuztragung.

Das Grundschema ist folgendes: Christus schwer unter das Kreuz gebückt, mit einem Strick um die Hüften, an dem links ein Knecht zieht. Rechts greift Simon von Kyrene den Kreuzesfuß. Ganz rechts blicken Maria und Johannes, eng neben einander stehend, dem Zuge nach.

Im einzelnen gibt es mehrere Variationen. Maria und Johannes fehlen häufig. Andererseits tritt manchmal noch ein Kriegsknecht hinzu, der das Kreuz tragen hilft.[40])

Ein wesentlicher Unterschied zwischen der westlichen und der östlichen Gruppe der Passionskaseln liegt schon darin, daß die letzteren bedeutend schmaler sind. Das bedingt bei

den einzelnen Bildfeldern ein gestreckteres Format und entsprechende Steilung und Zusammendrängung der Komposition. Im übrigen ist derselbe Unterschied im Stil und im künstlerischen Niveau zu beobachten wie bei der Kreuzigungsdarstellung. Namentlich der Unterschied im Stil tritt hier noch deutlicher zutage. Die Passionsszenen der westlichen Gruppe haben einen naiv spielerischen Zug, lebhafte Erzählerfreude, festliche Farbigkeit. Bei der östlichen Gruppe dagegen herrscht ein stärkerer Naturalismus, bei aller Roheit der Technik ein größerer Ernst der Auffassung. Das steilere Bildformat bewirkt eine Dramatisierung der Szene. Es ist charakteristisch, daß die dramatische Szene des Judaskusses, die auf den westlichen Passionskaseln fehlt, auf den östlichen die wichtigste Stelle einnimmt.

Im Museum zu Hamm (55) befindet sich eine sehr qualitätvolle Passionskasel, die aus dem Rahmen der bisher betrachteten beiden Gruppen heraustritt, aber immerhin der östlichen Gruppe näher steht. Aeußere Gründe für diese Bestimmung sind das schmale Format und die Judasszene unter der Kreuzigung. Der maßgebende innere Grund ist der starke Naturalismus. Auch der plastische, aus einer weißen Kordel gebildete Gewandkontur der östlichen Gruppe findet sich hier wieder. Dornenkrönung und Kreuztragung zeigen übrigens ähnliche, freilich weit vollendetere Gestaltung wie bei der Kasel in Rokito: der den Stab mit seinem Körpergewicht herunterdrückende Knecht bei der Dornenkrönung, Maria und Johannes bei der Kreuztragung. Ueberhaupt weisen ja die versprengten östlichen Ausläufer der westlichen Gruppe (in Budweis und Rokito) merklichen Einschlag der östlichen Gruppe auf, und zwar das in Rokito noch stärker als das in Budweis.

Die östliche Gruppe hat noch einen Sondertyp der Passionskasel hervorgebracht, der u. a. durch zwei Kaselkreuze in Mainz (94) und Klagenfurt (65)[41]) vertreten ist und als Hauptbild die Kreuzabnahme zeigt, darunter die Grablegung und darunter die Auferstehung Christi. Bei der Kreuzabnahme wird der Leichnam Christi an einem unter den Armen hindurchgeschlungenen Tuch vom Kreuz herabgelassen und von dem vorn stehenden Johannes aufgefangen; links vom Kreuz steht Maria. Die Szene der Grablegung mit dem schwer ins Grab sinkenden Leichnam und dahinter dem von dickem weißem Kontur umrahmten Gesicht der Madonna mit den aufgerissenen Augen und plastisch vorgewölbten Lippen beweist, welcher packenden Wirkungen der Realismus der östlichen Gruppe fähig ist.

III. Die Kreuzigungsdarstellung des Spätstils.

Der gegen Ende des Jahrhunderts einsetzende Drang nach heftiger Bewegung erscheint zunächst in einer Gruppe von Kreuzigungsdarstellungen, in denen zu Maria und Johannes noch Magdalena hinzukommt. Dabei stehen Maria und Johannes nicht mehr nebeneinander unter dem Kreuz, sondern Maria sinkt in die Knie und wird von Johannes aufgefangen. Magdalena steht entweder aufrecht zu Seiten des Kreuzes oder umfaßt kniend den Kreuzesfuß.

Charakteristisch ist der flatternde Lendenschurz Christi auf allen Beispielen dieser Gruppe. Der corpus Christi selbst hängt in naturalistischem Sinne schwer vom Kreuz herab. Andererseits zeigt er der vorhergehenden Stufe gegenüber eine stärkere plastische Körperlichkeit.

Die Unterscheidung eines „westlichen" und eines „östlichen" Stils läßt sich auch hier noch weiterführen. Allerdings erscheint der östliche Stil jetzt als der stärkere, der auch den westlichen stark beeinflußt. Immerhin bleiben zumindest äußere Unterscheidungsmerkmale bestehen: breiteres Format und Astkreuz hier, schmaleres Format und Balkenkreuz dort. Und auch im Stil zeigen Kompositionen, die die äußeren Merkmale des westlichen Stils haben (130, 95, 128), eine ruhigere, gelassenere, andächtigere Haltung als die elementar erregten der anderen Gruppe (98, 145, 32).

Bei der Kasel in Tangermünde (145) ist der corpus Christi bereits plastisch gebildet. Mit innerer Notwendigkeit scheint dieser Spätstil auf Plastizität hinzudrängen.

Schellenberg[42]) hat mit feiner Beobachtung die Entstehung der plastischen Meßgewandstickerei auch aus einer Veränderung ihres ästhetischen Lebensraumes hergeleitet. Er weist darauf hin, daß die flächig-farbige Stickerei auf dem Rücken der Priester in dem Maße ihre Wirkungsmöglichkeit verlor, wie an die Stelle des reinen Schnitzwerkaltars der gemalte Flügelaltar trat. „Aber was wollten schließlich die kleinen Bildchen auf dem Rücken der Geistlichen besagen, wenn diese vor den mit Gemälden geschmückten Altären standen! Sie verschwanden im Farbenglanz der Tafelbilder, sie hatten nur noch Sinn, wenn man sie aus allernächster Nähe betrachten konnte. Und so ist es zu erklären, daß im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts die aus den Altären durch die Malerei verdrängte Plastik plötzlich auf den Rücken der Geistlichen als Relief- oder gar rundplastische Stickerei auftauchte und sich durch auf Licht und Schatten eingestellte

Wirkung gegenüber den farbigen Altären Geltung zu verschaffen suchte."

Die plastischen Kreuzigungsdarstellungen scheiden sich in solche, die noch einem Kaselkreuz aufsitzen, also innerhalb eines abgegrenzten Bildraumes gegeben sind, und solche, bei denen das Kruzifix unmittelbar auf den Grundstoff appliziert ist. Der bisher betrachteten Entwicklung gemäß werden wir die ersten als die entwicklungsgeschichtlich früheren ansehen. Dem entspricht die Tatsache, daß im späteren 16. Jahrhundert nur noch der letztere Typus vorkommt.

Schon in der Einleitung wurde darauf hingewiesen, daß in dieser plastischen Spätphase der Anteil des Künstlerischen wieder stärker ist. Dem entspricht, der weitgehenden Uniformität der vorangehenden Entwicklungsstufe gegenüber, eine erneute Mannigfaltigkeit der Komposition.

Am ehesten ist noch etwas von Schema zu spüren bei einer Form der Kreuzigungsdarstellung, als deren Beispiel eine Kasel des Breslauer Diözesanmuseums herausgegriffen sei (20).[43]) Sie zeigt, alles in Reliefbildung, Christus am Kreuz, zu seinen Füßen ein Engel, der das herabrinnende Blut in einem Kelch auffängt. Unter dem Kreuz stehen Maria und Johannes in ruhiger Haltung einander gegenüber. In dem besonders abgeteilten unteren Bildfeld kniet Magdalena, den Kreuzesfuß umfassend.

Genau dieselbe Komposition findet sich in künstlerisch wesentlich stärkerer Ausführung im Dom zu Minden (100). Ein Kaselkreuz in Merseburg (99) muß als Reduktion desselben Typus angesprochen werden.[44])

Die folgenden Stücke sind in ihrer Art Meisterwerke. Es sei versucht, sie in entwicklungsgeschichtlicher Folge vorzuführen.

Das Kaselkreuz aus St. Stephan in Mainz (96)[45]) zeigt noch den aus der vorhergehenden Stufe bekannten Typus des Gekreuzigten mit nach rechts gesenktem Kopf und angezogenen Beinen. Nun ist freilich der corpus Christi plastisch gebildet, ein breit ausladender, heftig flatternder Lendenschurz kommt hinzu, und Engel umfliegen das Kreuz, in Kelchen das aus den Wundmalen quellende Blut auffangend. Auch die Dreifigurengruppe unter dem Kreuz ist schon früher begegnet. Hier aber erscheint sie in völlig neuer und dramatischer Prägung.

Die das Kreuz umflatternden Engel sind ein charakteristisches Merkmal der Kreuzigungsdarstellung auf dieser Stufe. Wir treffen sie wieder auf zwei unter einander ziem-

lich verwandten Kaselkreuzen, dem zu St. Peter in Salzburg (131)[46]) und dem des Kanonikus Helentreuter in Breslau (21).[47])

Beide Kompositionen zeigen der dramatischen Konzentriertheit des Mainzer Kreuzes gegenüber bereits eine gewisse Beruhigung. Das unter Bildfeld ist bei beiden abgetrennt und enthält keine bewegte Gruppe, sondern einzeln stehende Heilige. Ebenso ist der corpus Christi in ruhig gestreckter Haltung und rein frontaler Ansicht gegeben. Seine plastische Durchbildung zeugt in beiden Fällen von hervorragender Meisterschaft.

Ein erstaunliches Werk ist schließlich das Kaselkreuz des Klosters Marienstern (97). Der Grund ist mit einem rythmisch geordneten Geflecht von Ranken, Blumen und Metallkügelchen bedeckt. Darauf der fast vollplastische corpus Christi, in den Ecken und am Kreuzesfuß die Evangelistensymbole, unter dem Kreuz Maria, Johannes und der Adamsschädel. Ein breit bauschiges Lendentuch fällt in langen Verschlingungen herab. Ebenso haben die übrigen Gewänder etwas bauschig Verschlungenes, das ganze Kreuz einen wuchernd vegetativen Charakter. Es ist die letzte, manieristische Phase der Spätgotik, die Welt der Freiberger Tulpenkanzel und des Breisacher Hochaltars.

Die zweite Form der plastischen Kreuzigungsdarstellung (das dem Stoff unmittelbar aufgenährte Astkreuz mit dem in Relief gebildeten Crucifixus darauf) scheint am Ende des fünfzehnten und im sechzehnten Jahrhundert die verbreitetste gewesen zu sein (70[48]), 22, 13, 25, 108, 112, 137 und viele andere). Jedenfalls ist es auffallend, daß auf Tafelbildern dieses Zeitraums immer nur diese Form des Kaselkreuzes auf dem Rücken der Priester erscheint. Auch räumlich ist sie fast im ganzen deutschen Kunstbereich verbreitet. Doch wird sie zweifellos am besten im Rahmen des südostdeutschen Kunstkreises behandelt. Denn hier ist ja die plastische Stickerei zu hause, hier entstehen ihre besten Werke, hierhin verweist allein schon das stets wiederkehrende Astkreuz.

Von einigen sehr stark plastischen Werken (46a) abgesehen, ist der corpus Christi immer nur in leichterem Relief gegeben. Nur der Kopf wird häufig vollplastisch gebildet. Am Fuß des Kreuzes befindet sich entweder der Adamsschädel oder eine Figur (Maria, Magdalena oder Johannes). Der weitgehenden Gleichförmigkeit dieser Art von Kaselkreuzen entspricht ihr fast immer niedriges künstlerisches Niveau.

Der nordwestdeutsche Kunstkreis.

Der nordwestdeutsche Kunstkreis dieser Arbeit deckt sich im allgemeinen mit dem Nordwestdeutschland des üblichen Sprachgebrauchs. Weithin beherrschendes Zentrum ist Köln. Daneben scheint Westfalen eine bisher noch zu wenig gewürdigte Bedeutung zuzukommen.

Stilistisch erscheint der nordwestdeutsche Kunstkreis in vieler Beziehung als Antipode des südostdeutschen. Der Gegensatz von Astkreuz dort, Balkenkreuz hier spricht etwas von dem entgegengesetzten Stilwollen beider Kunstkreise aus. Derselbe Gegensatz zeigt sich in der Besetzung des Grundes, bei der hier ein kleinteiliges Flechtmuster bevorzugt wird. Am wichtigsten ist jedoch der Unterschied in der Formgebung. Hier zeigt sich im nordwestdeutschen Kunstkreis eine strengere Stilhaltung, die sorgfältigere Ausführung einerseits, stärkeres Maßhalten und konservative Haltung andererseits im Gefolge hat.[49])

I. Frühe Stilstufe.

An frühen Werken hat sich nur das ikonographisch wie technisch gleich interessante Kaselkreuz in Vreden (152) erhalten. Es ist in Perlstickerei ausgeführt. Aus dem Rücken eines Löwen (wohl der Löwe vom Stamm Juda) erwächst ein schlanker Eichbaum, dessen rankenartige Zweige einzelne Blätter und aus Metall gebildete Eicheln tragen. Oben am Stamm der Gekreuzigte, unten Maria und Johannes, ganz oben der Pelikan seine Jungen mit seinem Blute nährend. Zwischen den Zweigen des Baumes finden sich ferner die durch Inschriften bezeichneten sieben Tugenden, alle gekrönt und an der Kreuzigung beteiligt. Die Formgebung der Figuren deutet auf frühes fünfzehntes Jahrhundert. Das Pelikansymbol scheint damals im ganzen deutschen Kunstgebiet verbreitet gewesen zu sein.

Im übrigen treffen wir im nordwestdeutschen Kunstkreis aus dieser Zeit keine Beispiele mehr und aus der späteren fast nur Darstellungen der Kreuzigung. Auch hier ergeben sich ikonographisch-formale Gruppen, die wir wieder in einer entwicklungsgeschichtlichen Abfolge vorzuführen suchen.

II. Mittlere Stilstufe.

An die Spitze dürfen wir dabei ein Kaselkreuz des Schnütgenmuseums (71)[50]) stellen, das nur Christus an einem schlanken Balkenkreuz zeigt, dessen Fuß in einem merkwürdig zackigen Felsgestein stehet. Der corpus Christi trägt in seiner Haltung bereits weitgehend die Merkmale des naturalistischen

Typus, steht aber mit seiner sorgfältigen Durcharbeitung auf einer ähnlichen Übergangsstufe wie die entsprechenden, gleichfalls nur den Crucifixus aufweisenden Werke des vorigen Kapitels.

Ein weiteres Kaselkreuz des Schnütgenmuseums (72)[51]) führt noch am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts (der corpus Christi zeigt deutlich die Merkmale jener Zeit) diesen ikonographischen Typus fort.

Die im nordwestdeutschen Kunstkreis meist verbreitete Form der Kreuzigungsdarstellung zeigt zu Füßen des Kruzifixes Maria und Johannes. Hier lassen sich wieder drei entwicklungsgeschichtlich aufeinander folgende Typen unterscheiden.

Am Anfang stehen zweifellos Kreuzigungen wie 105, 83 und 84[52]), bei denen Maria und Johannes ruhig und nur durch leise Gebärden aufeinander bezogen zu beiden Seiten des Kreuzes stehen. Scheyer[53]) weist mit Recht auf die Verwandtschaft der Figuren mit solchen auf Bildern Lochners hin, namentlich in den kugeligen Köpfen. Der Gekreuzigte ist in ruhig frontaler Haltung mit gestreckten Beinen und leicht nach rechts gesenktem Kopf gegeben. Die Komposition hat noch die in sich gesammelte Stille des weichen Stils vom Beginn des Jahrhunderts.

Bei dem Kaselkreuz in St. Georg in Köln (83) bildet die Kreuzigung übrigens das Mittelbild einer Passionsfolge, die außerdem noch links die Dornenkrönung, rechts Christus vor Pilatus, unten die Kreuzabnahme und darunter die Grablegung enthält. Dem Hauptbild gegenüber zeigen diese Passionsszenen eine lebhaftere, leicht spielerische Erzählfreude, die in ihrer Naivität sich deutlich als Volkskunst kennzeichnet. Die Szene Christus vor Pilatus begegnet noch einmal in einem Fragment der Sammlung Forst-Driburg (46b). Dem rein flächigen Charakter der Kölner Komposition gegenüber erfolgt hier ein Vorstoß in den Raum durch die hinter Pilatus angedeutete Architektur und die hinter Christus sich in die Tiefe staffelnden Kriegsknechte. Im übrigen ist auch hier der Einfluß Lochnerscher Malerei unverkennbar.

Die folgende Gruppe unterscheidet sich von diesen frühen Beispielen zunächst dadurch, daß die Kreuzigung, wie auch sonst fast immer bei Kaselkreuzen, wirklich in die Kreuzform hineinkomponiert ist. Der Gesamtcharakter der Komposition ist ziemlich einheitlich. Wir finden stets den Gekreuzigten an einem hohen und schlanken Balkenkreuz, zu dessen Füßen Johannes, der die zusammenbrechende Maria auffängt. Auf dem Kreuz ist fast immer die Maserung angedeutet. Häufig

ragen neben dem Kreuz Lanze und Schwamm auf. Ein besonderes ikonographisches Merkmal ist der rund ausgezackte Heiligenschein bei Maria und Johannes.

Innerhalb dieser gleich bleibenden Gesamtanlage läßt sich im Figürlichen deutlich eine Entwicklung beobachten. Der corpus Christi z. B. zeigt anfangs noch eine ähnliche frontale und gestreckte Haltung (73[54]), 115) wie bei der vorhergehenden Gruppe. An deren Stelle tritt dann eine leichte Krümmung bei stärkerem Neigen des Kopfes (74[55]), 141, 8, 133). Am Ende der Reihe stehen einige stark naturalistische Werke mit schmerzverzogenem Gesicht und ausgemergeltem, verzerrtem Körper (47, 111). Aehnlich zeigt sich eine Wandlung in der Gruppe Maria-Johannes. Zunächst bietet Johannes Maria nur mit leiser Geste seine Hilfe an (73, 115, 8). Dann tritt er hinter die Zusammenbrechende und fängt sie auf, wobei von jeder seiner Hände das Obergewand Mariä in steilen Falten herunterfällt und die Hände Mariä mit den Handflächen nach innen herunterhängen (74, 1a[56]), 133). Dabei schwingt zuweilen der rechte Unterarm Mariä weit nach rechts aus (47, 111).

Die gelegentlich sich findenden schmalen und hohen Kaselkreuze (54, 109), die einen sehr kleinen Crucifixus tragen, dürfen als Uebergangsstufe zur nächsten Gruppe betrachtet werden. Als äußerer Grund spricht dafür das eigenartige Flechtmuster, das hier wie dort den Grund bedeckt. Stilistische Gründe sind die leichte Reliefierung des corpus Christi und die bauschige Gewandbehandlung der Gruppe Maria-Johannes.

Auch die zweite in diesem Abschnitt behandelte Gruppe stand in gewissem Sinn noch in der Lochnernachfolge. Erst die dritte und letzte Form macht sich völlig von ihr los (75[57]), 76[58]), 46, 51,1). Als äußeres Merkmal dieser Gruppe wurde schon die Bedeckung des Grundes, der bei der vorhergehenden Gruppe offen blieb, mit einer bestimmten Art von Flechtmuster erwähnt. Wichtiger sind die stilistischen Unterschiede. Der corpus Christi ist lang und hager, frontal und in ruhiger Haltung, mit leicht angezogenen Beinen gegeben. Fast immer ist er leicht reliefmäßig unterlegt, ebenso schwingt der Lendenschurz weit aus. Die Figuren von Maria und Johannes sind ebenfalls schlanker als bei der vorhergehenden Gruppe.

Ein spätes und schönes Beispiel in der Propsteikirche zu Dortmund (46), schon dem sechzehnten Jahrhundert angehörend, zeigt einen mächtig muskulösen Christuskörper mit wehendem Lendenschurz, unter dem Kreuz Maria als würdige Matrone mit schweren Gewändern, von einem kraftvoll dastehenden Johannes gestützt.

In Westfalen scheint auch eine Sonderform dieser Gruppe beheimatet zu sein, bei der Maria und Johannes in einem besonderem Bildraum stehen, der durch einen Bogen von der übrigen Komposition getrennt ist (77, 78[59]), 60). Der corpus Christi ist hier kürzer und gedrungener. Maria und Johannes haben mehr Abstand voneinander. Bei der Kasel in Hellinghausen (60) ist das Stützmotiv ganz aufgegeben, statt dessen stehen Maria und Johannes in andächtigem Aufblick nebeneinander.

III. Die Spätphase.

Auch im nordwestdeutschen Kunstkreis sind um die Jahrhundertwende die Kräfte wirksam, die auf stärkere Bewegtheit der Komposition einerseits, auf plastische Wirkung andererseits hindrängen.

Die plastische Stickerei hält sich hier freilich in weit bescheideneren Grenzen als im Südosten. Gewiß finden sich auch hier zahlreich die unmittelbar dem Stoff aufsitzenden Reliefkruzifixe, die bereits im vorigen Kapitel besprochen wurden. Sonst aber äußert sich der Drang zur Plastik nur in einer leicht reliefmäßigen Gestaltung des corpus Christi.

Das Streben nach erregterer Komposition führt zu Vermehrung der handelnden Personen unter dem Kreuz. Ebenso begegnen fast stets die das Kreuz umgebenden Engel, die das Blut Christi in Kelchen auffangen.

Die Darstellung des Gekreuzigten ist im ganzen ziemlich einheitlich. Der corpus Christi ist stets in ruhiger, frontaler, gestreckter Haltung gegeben. Im einzelnen gibt es Nuancen von einem noch etwas naturalistischen Typus mit stärker gesenktem Kopf und leicht angezogenen Beinen bis zu dem muskulösen Christuskörper des Kaselkreuzes in Linnich (87[60]) mit barock bewegtem Lendenschurz.

Größere Mannigfaltigkeit herrscht in der Gruppe unter dem Kreuz. Bei den Werken, bei denen nur der die Gottesmutter auffangende Johannes gegeben ist, scheiden sich ein älterer und ein jüngerer Typus. Der ältere (2, 26) teilt mit dem der vorhergehenden Stufe die Schlichtheit der Auffassung. Er unterscheidet sich von ihm durch die gesteigerten Größenverhältnisse und die feierlich ruhige, aufrechte Haltung. Maria ist Matrone. Der jüngere Typus dagegen (59) kennzeichnet sich durch mächtig gebauschte Gewänder und theatralische Inbrust.

Die dreifigurige Komposition zeigt außer Maria und Johannes, die getrennt neben dem Kreuze stehen, noch Magdalena zu Füßen des Kreuzes kniend (9). Schließlich gibt es

noch sehr bewegte fünffigurige Kompositionen (79, 154[61 62]), die unten Maria und Johannes in heftigerer Bewegung als sonst zeigen, darüber zwei händeringende Frauen und in Bekrönung der Gruppe Magdalena, die stürmisch den Kreuzesstamm umfaßt und zum Kreuz hinaufschaut. Bei dem Kaselkreuz in Wien (154) sind übrigens, eine ikonographische Besonderheit, an den Enden des oberen Kreuzbalkens noch die Symbole von Sol und Luna angebracht.

Die westfälische Sondergruppe.

Eine Sonderstellung innerhalb des nordwestdeutschen Kunstkreises nimmt eine Gruppe westfälischer Kaselkreuze ein, die wahrscheinlich aus den Niederlanden oder England importiert ist, zum mindesten unter starkem Einfluß von dort her steht. Da jedoch immerhin die Möglichkeit autochthoner Entstehung vorhanden ist, muß die künstlerisch hochwertige und sehr interessante Gruppe hier kurz gewürdigt werden.

Die Beziehung zur niederländisch-englischen Stickerei ist ohne weiteres evident bei einer Reihe von Kaselkreuzen, die nur auf dem Mittelfeld bezw. dem Querbalken eine Passionsszene, sonst Heilige unter Baldachinen aufweisen. Derselbe Figurenstil, ferner die eigenartigen Hängegewölbe der Baldachine und die langgestreckten Rundbogenfenster finden sich zahlreich in der Nadelmalerei des niederländisch-englischen Kunstkreises[63]). Die Passionsdarstellungen weichen ikonographisch wie formal völlig von den bisher in diesem Kapitel behandelten ab (Pieta bei 151, Ölberg bei 80[65]) und 30).

Ein äußeres Kennzeichen dieser Gruppe ist noch die rhomben- oder zickzackförmige, ebenfalls völlig eigenartige Musterung des Grundes. Ganz ähnliche Musterung und denselben knapp herben, kantig ausdrucksvollen Figurenstil zeigen dann noch zwei Werke, die derselben Gruppe zuzuweisen sind: ein Kaselkreuz in Mühlheim (101) und eine Passionsfolge der Sammlung Pietsch in Rheine (126).

Das Kaselkreuz in Mühlheim vereinigt in interessanter Weise die Motive des Baums Jesse und des arbor vitae. Das als Baum gebildete Kreuz wächst aus dem unten liegenden Vater Jesse heraus und treibt nach allen Seiten große zackige Blätter. Die schwebend vor dem Stamm kniende Maria ist der Pieta von 151 weitgehend verwandt. Andererseits begegnet ein ähnlicher Christustyp wieder auf der Passionsfolge in Rheine. Bei dieser ist die Auswahl der Szenen im allgemeinen die auch sonst auf Passionskaseln übliche. Ihre formale Gestaltung dagegen weist den dieser Gruppe eigentümlichen,

hier besonders eindrucksvollen Stil auf. Das Chormantelschild ist in einem anderen, feinnervigen, augenscheinlich flandrischen Stil bestickt. Hier erscheinen wieder die charakteristischen Hängegewölbe und Rundbogenfenster.

Später als die bisher besprochenen Werke und schon sehr ausgeprägten Renaissancecharakters ist das Kaselkreuz in Brakel (11). Der Figurenstil kann deshalb nicht ohne weiteres mit den bisherigen Beispielen der Gruppe verglichen werden. Doch sprechen allein schon äußere Merkmale (die Musterung des Grundes, die Rundbogenfenster bei der Geißelung) für Einreihung in denselben Zusammenhang. Auch die der Gruppe scheinbar eigentümliche Vorliebe für ikonographische Besonderheiten begegnet hier wieder. Im Hauptbild ist Christus in der Kelter dargestellt. Zu beiden Seiten assistieren zwei Engel, unten fangen zwei weitere das aus einer Rinne fließende Blut in Kelchen auf.

Als sehr ausdrucksstarke Kreuzigungsdarstellungen dieses Stiles sind schließlich noch die Kaselkreuze in Büren und Hörde zu nennen (31, 61).[66][67]) Die Bürener Kasel zeigt übrigens eine Gestaltung des Kreuzesfußes, die für die englischen Kruzifixe typisch sein soll.[68])

Eine genaue Untersuchung dieser hochinteressanten Sondergruppe würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Sie wäre eine lohnende Aufgabe der speziell westfälischen Forschung, wobei besonders die Frage interessant ist, ob es sich um reinen ausländischen Import handelt oder ob bodenständige Neugestaltung des von außen kommenden Kunstgutes vorliegt.

Der norddeutsch-südskandinavische Kunstkreis

Der letzte der drei großen Kunstkreise hat keinen von vornherein so scharf umrissenen Stilcharakter wie die beiden vorhergehenden. Er übernimmt inhaltliche und formale Anregungen von beiden, außerdem auch noch von England, prägt aber alles zu einem durchaus bodenständigen und eigenartigen Stile um.*)

I. Die binnenländische Gruppe.

Innerhalb des Kreises ist wieder eine binnenländische, hauptsächlich in Niedersachsen beheimatete Gruppe von einer „Küstengruppe" zu unterscheiden, die sich im wesentlichen um die Ostsee herumgruppiert. Wir untersuchen zunächst die binnenländische Gruppe.

Hier ist es ein äußeres, aber für den Stilcharakter nicht unwesentliches Merkmal, daß der Grund stets mit pflanzlichen Ranken oder wenigstens mit kleinen Sternen oder Metallplättchen bedeckt ist. Ebenso entspricht es dem weitgehend vegetativen, statischen, dekorativen Charakter der Gruppe, daß das Kreuz nie in seiner körperlichen Struktur, sondern rein flächig in goldenen oder sonstigen gleißenden Fäden gegeben ist. Außerdem ist das ganze Kruzifix ziemlich klein.

Eine Entwicklung läßt sich kaum feststellen. Naturalismus und dramatische Handlung sind dieser Gruppe im allgemeinen fremd. Wir treffen beides noch am ehesten bei einer Kasel in Braunschweig (14)[69]), die einen muskulösen, größer als sonst gebildeten Christuskörper mit naturalistisch verrenkten Beinen zeigt, darunter Magdalena und die stürmisch bewegte Gruppe Maria-Johannes. Ebenso bei einem Kaselkreuz in Danzig (40)[70]) mit wuchtigem Christuskörper, wo auch das Rankenwerk naturalistischer und stachlichter geworden ist. Die Kasel in Braunschweig (15)[71]), die ebenfalls Magdalena unter dem Kreuze zeigt, ist schon bedeutend ruhiger; dem entspricht die Kleinheit der Figuren. Immerhin herrscht dort noch eine gewisse Gespanntheit, auch eine psychologische Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren.

Bei den folgenden Werken ist das kaum noch der Fall. Wenn Maria und Johannes zusammenkomponiert sind (16,

*) Das Standardwerk für diesen Kunskreis ist Brantig-Lindblom, Medeltida Vävnader och Broderier i Sverige, Bd. II: Utländska Arbeten. Stockholm 1929. Eingehende Beschreibungen und gute Abbildungen einzelner Werke enthalten ferner die Werke von Mannowsky und Schütte.

82), so stehen beide ganz ruhig und aufrecht, Johannes die Gottesmutter nicht auffangend, sondern nur leicht schützend. Ebenso ruhig ist der corpus Christi.

Der Crucifixus begegnet auch als einziger Bestandteil der Komposition, so auf einem Stück des Provinzialmuseums Hannover (57).

Das völlige Aufgehen im Pflanzenhaft-Dekorativen zeigt ein Kaselkreuz des Schnütgenmuseums (81).[72]) Dem rein flächenhaften Stil, der hier Maria und Johannes wie Ornamente einsetzt, entspricht eine bauernartig bunte Farbigkeit. Kräftiges Rot, Blau und Grün stehen nebeneinander; das Inkarnat ist leuchtend weiß. Zwischen die Ranken des Grundes sind kleine Goldplättchen eingestreut.

Die binnenländische Gruppe hat auch einige Kreuzigungsdarstellungen in Relief hervorgebracht. Die Szene „Noli me tangere" kehrt an derselben Stelle wie bei (81) wieder bei einem Kaselkreuz in Danzig (41).[73]) Auch ohne dieses ikonographische Merkmal würde sich dieses Werk mit seiner leidenschaftslosen Haltung, den behäbigen Matronen unter dem Kreuz als zu unserer Gruppe gehörig erweisen. Von stärkerem Ernst und künstlerischem Können ist das Kaselkreuz im Kloster Lüne (90).[74]) Die Komposition ist den betreffenden des südostdeutschen Kunstkreises durchaus verwandt. Typisch für unsere Gruppe ist aber die Reduktion auf wenige Figuren. Unter dem Kreuz stehen nur Maria und Johannes in bauschigen, von dicken Konturen eingefaßten Gewändern.

Das auf etwas späterer Stilstufe stehende Kaselkreuz in Dobbertin (45)[75]) ist noch stärker plastisch gebildet, bei mächtig ausladendem Lendenschurz Christi. Auch hier nur Maria und Johannes, steif neben einander stehend und so das Wesen dieser Gruppe besonders rein verkörpernd.

II. Die Küstengruppe.

Ungleich lebendiger ist die Küstengruppe. Hier läßt sich auch eine Entwicklung verfolgen.

Die frühesten Beispiele (138, 150, 42)[76]) erscheinen den entsprechenden Werken des südostdeutschen Kunstkreises in der Komposition verwandt. Sie zeigen nur Christus am Kreuz, darunter Magdalena, den Kreuzesstamm umfassend. Bei zweien kommen noch kleine Engel hinzu, die in Kelchen das Blut Christi auffangen. Auch der lyrische Stimmungsgehalt der südostdeutschen Werke findet sich hier weitgehend wieder. Im einzelnen freilich erkennen wir Unterschiede. Es fehlt z. B. das Pelikansymbol. Andererseits zeigt sich Ver-

wandtschaft mit der binnenländischen Gruppe in der Behandlung des Kreuzes, das hier wie dort als reine farbige Erscheinung gegeben ist. Bei dem Stück in Danzig (42)[77]) ist der Grund übrigens auch mit Ranken bedeckt. Am wichtigsten ist aber der langgestreckte, „nordische", spitzbärtige Typus des Gekreuzigten; er ist für die ganze Küstengruppe charakteristisch. Hier erscheint er in der lyrisch unplastischen Haltung des weichen Stils, jedoch bereits mit gelegentlichen naturalistischen Einzelheiten (die muskulösen, verkrampften Beine und Füße bei 150).

In wesentlich körperlicherer, naturalistischerer Form erscheint derselbe Typus des Gekreuzigten in der folgenden Gruppe, die hauptsächlich durch die beiden Kaselkreuze in Danzig (43)[78]) und Bösensell (10)[79]) vertreten ist. Beide tragen auf den Ecken die Evangelistensymbole in Rundmedaillons. Das Danziger Kaselkreuz ist zweifellos das frühere. Die Komposition ist auf den Crucifixus beschränkt. Bei diesem ist zwar, der vorhergehenden Gruppe gegenüber, der Ausdruck des Schmerzes viel stärker betont: durch das schwere Hängen des Körpers, den zur Seite fallenden Kopf, die gekrümmten Beine. Aber es wird doch noch etwas von der Haltung (=Verhaltenheit) des weichen Stiles gewahrt. Die stickerische Durchführung namentlich auch der Evangelistensymbole ist sehr sorgfältig.

Bei der Kasel in Bösensell erscheinen die letzteren in stark abgekürzter Form. Die Komposition dagegen ist bedeutend bereichert. Ueber der Gruppe des Maria auffangenden Johannes greift Magdalena stürmisch zum Kreuz empor, neben ihr stehen in ebenfalls heftiger Bewegung zwei andere Figuren mit Lanze und flatterndem Spruchband. Der corpus Christi ist viel kräftiger, plastischer, „aktiver" als bei der Danziger Kasel. Dem entspricht der Kopf mit den aufgerissenen Augen, der gebogenen Nase und dem schwarzen, zweigeteilten Spitzbart. Das Lendentuch ist in Bewegung geraten.

Zwei spätere und schwächere Gegenstücke zu dem Kaselkreuz in Bösensell befinden sich in Münster, je eines im Diözesan- und im Landesmuseum (107, 106). Beide tragen auf den Kreuzesenden ebenfalls die Evangelistensymbole, jedoch ohne Medaillons, und bei beiden ist die Gruppe Maria-Johannes der Bösenselle eng verwandt. Das Stück im Diözesanmuseum steht der Kasel aus Bösensell in seiner stilistischen Haltung noch ziemlich nahe, während das andere einen späteren, knitterigeren, erregteren Stil aufweist.

Ein dem Bösenseller eng verwandter Crucifixus findet sich ferner auf einem Kaselkreuz des Halberstädter Dommuseums

(53), wo auch die Gruppe Maria-Johannes verwandt, jedoch in einen anderen, strengeren Stil komponiert erscheint. Von überraschender Verwandtschaft im Typus der Gekreuzigten wie in der unteren Gruppe ist schließlich ein dem Ende des Jahrhunderts angehörendes Kaselkreuz in Strängnäs (142)[80], bei dem die ganze Komposition in Relief mit stark betonten Falten gegeben ist und dicke weiße Ranken den Grund bedecken.

Ganz isoliert innerhalb der Küstengruppe stehen zwei Kaselkreuze in Lübeck und Linköping (89, 86).[81] Die Kreuzigung ist hier auf das Mittelfeld beschränkt. Jn den plumpen Figuren ist ein ungeschlachter Naturalismus bis zum Extrem getrieben. Die Lübecker Kasel zeigt unter dem Mittelfeld noch Magdalena und darunter die Kreuztragung, die Kasel in Linköping auf den Ecken die Evangelistensymbole, die weitgehend als ikonographisches Merkmal der Küstengruppe gelten dürfen.

Schließlich führt auch hier gegen Ende des Jahrhunderts der Drang nach gesteigerter Bewegung zu derselben Dramatisierung der Komposition wie in den übrigen Kunstkreisen. Ein früher in der Sammlung Wachsmann zu Prag befindliches Kaselkreuz (153)[82] zeigt bereits Maria und Johannes in erregterer Haltung, mit knitterigen Gewandfalten, den corpus Christi leicht plastisch unterlegt. Plastische Gestaltung trafen wir ja auch schon bei der Kasel in Strängnäs an. Ein klassisches Werk dieser Richtung ist aber das Kaselkreuz in Styrestadt (143).[83] Maria ist völlig in die Knie gebrochen; ihre Arme hängen in der auch im nordwestdeutschen Kunstkreis beobachteten Weise steif herab. Hinter dem sie aufhaltenden Johannes steht aufrecht Magdalena, das Tuch zum Auge führend. Schlanke Engel mit Kelchen umfliegen den Gekreuzigten, der den für die ganze Gruppe charakteristischen hageren, spitzbärtigen Typus, hier mit flatterndem Lendentuch, aufweist. Das eigentümlich Sperrige, Spitzige des ganzen Stils drückt sich selbst noch in der zackigen Form des Medaillons aus, in denen die Evangelistensymbole sitzen. Dem hiesigen corpus Christi eng verwandt ist der des Kaselkreuzes aus Västra Eds Kyrka (139).[84]

Bei dem Kaselkreuz in Kloster Lüne (91)[85] herrscht größere Ruhe. Der corpus Christi ist den beiden vorhergehenden verwandt, doch ruhiger, ohne flatternden Lendenschurz, leicht reliefmäßig gebildet. Die Medaillons der Evangelistensymbole haben dieselbe zackige Form wie in Styrestadt. Die Figuren sind wieder auf Maria und Johannes beschränkt, die in mehr nachdenklicher als erregter Haltung unter dem Kreuze stehen.

Man darf vielleicht sagen, daß dieses Stück eine Mittelstellung zwischen der binnenländischen und der Küstengruppe einnimmt.

Zusammenfassung.

Blicken wir auf die geschilderte Entwicklung der Passionsdarstellung zurück, so lassen sich für alle drei Kunstkreise Gemeinsamkeiten feststellen, die über die drei in der Einleitung charakterisierten Entwicklungsstufen hinausgehen. Fast ganz isoliert steht die Gruppe der frühen südostdeutschen Werke. Dagegen scheint in allen drei Kunstkreisen die Form der einfigurigen Kreuzigung am Anfang der weiteren Entwicklung zu stehen. Die „Soldatenkaseln" sind wieder auf den südostdeutschen Kunstkreis beschränkt. Dann aber verläuft die Entwicklung in allen drei Kunstkreisen ziemlich einheitlich. Die Hauptform der Kreuzigung auf der zweiten, naturalistischen Entwicklungsstufe ist überall die mit Maria und Johannes unter dem Kreuz. Hier sind auch die Passionskaseln anzuschließen. Auf der letzten Entwicklungsstufe sind allen Kreuzigungsdarstellungen die reich bewegte Gruppe zu Füßen des Kreuzes und die flatternden Engel gemeinsam, wobei freilich der Südosten mit seinen stark plastischen Werken wieder eine Sonderstellung einnimmt. Daß schließlich die Form des unmittelbar der Kasel aufsitzenden Astkruzifixes ebenfalls im ganzen deutschen Kunstgebiet verbreitet ist, wurde schon erwähnt.

Es wäre eine reizvolle Aufgabe, die von uns beobachtete Entwicklung genauer in die allgemeine Entwicklung der spätgotischen Passionsdarstellung einzuordnen. Diese Aufgabe, die den Rahmen dieser Dissertation weitaus sprengen würde, muß einer Sonderuntersuchung vorbehalten bleiben. Jedoch soll wenigstens die Vermutung ausgesprochen werden, daß die Nadelmalerei der Spätgotik doch nicht so unbedingt hinter den übrigen darstellenden Künsten herhinkt, wie das gelegentlich behauptet worden ist.[86]) Wir besitzen einige datierte Kaselkreuze der Spätphase, die beweisen, daß zumindest diese Entwicklungsstufe der Nadelmalerei sich durchaus organisch in die übrige Entwicklung einfügt.[87]) Andererseits stellen die frühen südostdeutschen Werke so hochwertige Schöpfungen dar, daß sie unbedingt in die allgemeine Entwicklung der Malerei und Plastik jener Zeit eingeordnet werden müssen.[88]) Es bleibt also nur die breite mittlere, naturalistische Entwicklungsschicht, deren zeitliche Festlegung Schwierigkeiten macht. Dies ist namentlich bedingt durch den mehrfach erwähnten Niveauunterschied gegenüber den beiden anderen

Entwicklungsstufen. Wir haben es hier mit künstlerischen Unterschichten zu tun, die ja häufig unter der Schicht der Spitzenleistungen hinweg ältere Stilkomplexe weiterführen. Daß dies auch bei den in Frage kommenden Passionsdarstellungen der Fall ist, beweist u. a. die Passionskasel aus St. Georg in Köln, die durch die Lebensdaten des Stifters auf das Ende des 15. Jahrhunderts festgelegt ist,[89]) deren Figuren aber einen weit altertümlicheren Stil, den der Lochnerschule, aufweisen. Wir können deshalb vorläufig nur sagen, daß diese Entwicklungsschicht nach 1450 einsetzt und bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts andauert. Die entwicklungsgeschichtlich verschiedenen Unterformen innerhalb dieser Stufe müssen dabei weitgehend als chronologisch neben einander bestehend angenommen werden.

Es bleibt noch übrig, kurz die der Arbeit beigegebenen Kartenskizzen zu erläutern*). Sie stellen den Versuch dar, die im Text unterschiedenen kunstgeographischen Gruppen in ihrer räumlichen Ausdehnung zu verdeutlichen. Es ist dazu der Weg gewählt, die Provenienzorte der betreffenden Kaselkreuze, soweit sie bekannt sind, in die Karte einzutragen und die verschiedenen Gruppen dabei durch verschiedene Farben zu unterscheiden. Da es sich ja, wie in der Einleitung schon gesagt wurde, nicht um die Herstellungszentren, sondern um die Verbreitungsgebiete der einzelnen Gruppen handelt, ist dieser Weg durchaus gangbar.

Auf Karte I ist zunächst die räumliche Ausdehnung der drei Kunstkreise in der bezeichneten Weise darzustellen versucht. Wir sehen den südostdeutschen Kunstkreis nach Westen und Nordwesten bis an den Rhein und die Südgrenze Westfalens vorstoßen (die einigen roten Punkte mitten im westfälischen Gebiet beziehen sich auf späte Astkruzifixe). Nach Mitteldeutschland hinein geht er über Sachsen bis Tangermünde, nach Nordosten über Brandenburg bis Danzig. Auf bedeutend kleinerem Raum ist der nordwestdeutsche Kunstkreis beschränkt. Er umfaßt im wesentlichen nur Rheinland und Westfalen. Der letzte der drei Kunstkreise schließlich ist mit seiner binnenländischen Gruppe in Westfalen, Niedersachsen und Mecklenburg belegt. Auch die Küstengruppe reicht nach Westfalen und Niedersachsen hinein, ist dann aber hauptsächlich an der deutschen und (auf der Karte nicht sichtbar) mehr noch an der schwedischen Ostseeküste belegbar.

Karte II zeigt die frühe Entwicklungsstufe fast ganz auf den im engeren Sinne südostdeutschen Raum beschränkt. Nur

*) Der Verfasser hofft, diese Karten demnächst in einer Zeitschrift veröffentlichen zu können.

Danzig stößt an die Ostsee, Regensburg ins obere Donautal vor. Ferner verdeutlicht die Karte, wie die stilistisch stark von einander unterschiedenen früheren und späteren einfigurigen Kreuzigungsdarstellungen auch räumlich ganz verschiedenen Gebieten angehören.

Im ersten Kapitel ergab sich bei den Werken der mittleren Entwicklungsstufe ein Gegensatz zwischen einer „westlichen" und einer „östlichen" Gruppe. Dieser Gegensatz tauchte zuerst bei der Kreuzigungsdarstellung mit Maria und Johannes auf und war dann ebenso bei den Passionskaseln und bei den zur Spätphase überleitenden Kreuzigungen mit Maria, Johannes und Magdalena zu beobachten. Karte III zeigt nun, wie im Westen sich beide Gruppen stark überschneiden, während im Osten die östliche Gruppe allein herrscht.

Aehnliche Vorstöße nach Westen (Mainz und Minden) läßt auch Karte IV erkennen, die die auf Seite 00—00 geschilderten Reliefkreuzungen geographisch verzeichnet.

Karte V schließlich zeigt die Verbreitung der westfälischen Sondergruppe.

Wenn die kunstgeographischen Feststellungen vielleicht das wichtigste Ergebnis dieser Arbeit darstellen, so erscheint hier wieder am wichtigsten die Bedeutung, die sich in diesem Zusammenhang für den südostdeutschen Raum ergeben hat.

Anmerkungen.

[1]) Alfred Schellenberg, Die deutsche Bildstickerei des Mittelalters. Sonderdruck aus „Der Oberschlesier" Mai/Juli 1930.

[2]) Katalogartige Veröffentlichungen einzelner Sammlungen: Witte, Die liturgischen Gewänder und kirchlichen Stickereien des Schnütgenmuseums Köln. Berlin 1926; Stegmann, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums. II. Teil: Stickereien, Spitzen und Posamentierarbeiten. Nürnberg 1901; Isabelle d'Errera, Catalogue de broderies anciennes. Brüssel 1905; Mannowsky, Der Danziger Paramentenschatz, Berlin 1931; Industrie- und Gewerbemuseum St. Gallen, Textilsammlung Iklé. Zürich 1908.

Auf einzelne Landschaften beschränkt: Scheyer, Die Kölner Bortenweberei des Mittelalters, Augsburg 1932; Klingelschmitt, Mainzer Seidensticker am Ende des Mittelalters, Zeitschrift für christliche Kunst 1916; Schellenberg, Mittelalterliche Meßgewänder in Schlesien, Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer Band 9 (1928); Branting-Lindblom, Medeltida Vävnader och Broderier i Sverige. Band II: Utländska Arbeten. Stockholm 1929; Schütte, Gestickte Bildteppiche und Decken des Mittelalters, Leipzig seit 1927 (die bisher erschienenen zwei Bände auf Niederdeutschland beschränkt). Die großen Gesamtgeschichten des Kunstgewerbes sowie die Werke von Louis de Farcy (La Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours, Paris 1890 ff.) und Moritz Dreger (Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, Wien 1904) behandeln die Stickerei auf Kaselkreuzen nur summarisch.

[3]) Die wichtigsten für diese Arbeit persönlich aufgesuchten Sammlungen sind: Schnütgenmuseum Köln, Dommuseum Halberstadt, Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, Schloßmuseum Berlin, Bayrisches Nationalmuseum München, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

[4]) Ueber die Verwendung graphischer Vorlagen vgl. u. a. Stegmann S. 00.

[5]) Vgl. zu dieser Fragestellung Pieper, Kunstgeographie, Versuch einer Grundlegung, Berlin 1936, S. 00–00.

[6]) Der südostdeutsche Kunstkreis im Sinne dieses Kapitels wurde als stilistische Sondergruppe zuerst erkannt von

Klingelschmitt (Mainzer Seidensticker), der jedoch nur die mittlere unserer drei Entwicklungsstufen und nur das mittelrheinisch-fränkische Gebiet im Auge hatte. Aus diesem zu engen Gesichtskreis heraus bezeichnete er alle Werke dieses Stils als mainzisch, was Witte (Liturgische Gewänder S. 00) fast unverändert übernahm. Erst Schellenberg (Schlesische Meßgewänder) erkannte die ganze räumliche Ausdehnung dieser Gruppe und kam, indem er auch die übrigen unserer Entwicklungsstufen berücksichtigte, dazu, eine besondere Bedeutung des südostdeutschen Raumes für diese Stilgruppe zu vermuten.

[7]) Die in Klammern gesetzten Zahlen hinter den Anführungen einzelner Kaselkreuze beziehen sich auf das Verzeichnis am Ende der Arbeit.

[8]) Abb. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1934, S. 178 und 182.

[9]) Abb Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Band II, Abbildung 7.

[10]) Abb. Katalog Breslau Tafel 2.

[11]) Abb. Inventar Kreis Hamm, Neue Bearbeitung, S. 188.

[12]) Abb. Inventar Böhmen 45 (1930), S. 71.

[13]) Abb. Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, Tafel nach S. 88.

[14]) Dasselbe ikonographische Programm findet sich auf zwei gemalten Epitaphen in Nürnberg, dem der Elsbeth Starck (gestorben 1449) in St. Sebald und dem des Friedrich Schön (gestorben 1464) in St. Lorenz. Abb. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1932/33, S. 15.

[15]) Abb. Schellenberg, Bildstickerei, Tafel 8.

[16]) Abb. Mannowsky, Bd. III, Tafel 89-90.

[17]) Abb. Inventar Böhmen 9 (1901), S. 112.

[18]) Abb. Burlington Magazine März 1937, Tafel vor S. 127.

[19]) Abb Inventar Böhmen 9 (1901), S. 112.

[30]) Abb. Katalog der Ausstellung „Kirchliche Kunstschätze aus Bayern, Tafel 44.

[21]) Abb. „Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau", Tafel 316.

[22]) Abb. Witte, Liturgische Gewänder, Tafel 16.

[23]) Abb. Katalog Textilsammlung Iklé, S. 237.

[24]) Abb. Inventar Niederbayern 3 (1919), S. 98.

[25]) Band III.

[26]) Abb. Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein, Tafel 309.

[27]) Abb. Klingelschmitt, Mainzer Seidensticker, S. 123.

[28]) Mainzer Seidensticker.

[29]) Abb. Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, S. 81.
[30]) Abb. Mannowsky, Bd. III, Tafel 117.
[31]) Vgl. im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1932 -33 die Abbildungen auf den Seiten 10, 15 und 22.
[32]) Abb. Witte, Liturgische Gewänder, Tafel 19 links.
[33]) Abb. ebenda, Tafel 19 rechts.
[34]) Schlesische Meßgewänder.
[35]) Abb. Mannowsky, Bd. III, Tafel 118-119.
[36]) Abb. Inventar Böhmen 8 (1900), S. 5.
[37]) Abb. Schellenberg, Bildstickerei, Tafel 12.
[38]) Abb. Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, S. 85.
[39]) Abb. Magyar Iparmüvészet 1905, S. 100.
[40]) In auffallender Aehnlichkeit finden sich die soeben geschilderten Passionsszenen auf einer Teppichfolge, die sich teils im Schloß Goluchow, teils im Musée des Tissus in Lyon befindet (Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Tafel 198-203).
[41]) Abb. in „Klagenfurth am Wörthersee", Berlin 1932, S. 212.
[42]) Bildstickerei, S. 15.
[43]) Abb. Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, S. 89.
[44]) Abb. Bergner, Naumburg und Merseburg, S. 159.
[45]) Abb. Katalog der Ausstellung „Alte Kunst am Mittelrhein" Tafel 45.
[46]) Abb. Katalog „Kirchliche Kunstschätze aus Bayern" Tafel 43.
[47]) Abb. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. 9 (1935), S. 95.
[48]) Abb. Witte, Liturgische Gewänder, Tafel 10.
[49]) Der nordwestdeutsche Kunstkreis steht seit langem, mindestens seit Bock (Geschichte der liturgischen Gewänder, Bonn 1859 ff.) als fest umrissener Komplex in der kunstgeschichtlichen Forschung da. Allerdings interessierte man sich fast ausschließlich für die Kölner Produktion (zuletzt Scheyer, Die Kölner Bortenweberei des Mittelalters, Augsburg 1932). Westfalen ist, von der monographischen Beschreibung einzelner Werke in Aufsätzen der Zeitschrift für christliche Kunst abgesehen, bisher kaum behandelt worden. Die fast das ganze Gebiet unseres nordwestdeutschen Kunstkreises einbeziehende Arbeit von Dr. Liselotte Reichert (Bonn), „Die spätgotische Stickerei am Niederrhein" mußte leider, da noch nicht im Druck erschienen, unberücksichtigt bleiben.
[50]) Abb. Witte, Liturgische Gewänder, Tafel 7.
[51]) Abb. Witte, Liturgische Gewänder, Tafel 9.
[52]) Abb. Scheyer, Tafel 26 und 37.

[53]) S. 00.
[54]) Abb. Witte, Liturgische Gewänder, Tafel 15 rechts.
[55]) Abb. ebenda, Tafel 14 links.
[56]) Abb. Eckardt, Altes Kunstgewerbemuseum in Unterfranken, Tafel 23.
[57]) Abb. Witte, Liturgische Gewänder, Tafel 20 rechts.
[58]) Abb. ebenda Tafel 26.
[59] Abb. Witte, Liturgische Gewänder, Tafeln 15 links und 26.
[60]) Abb. Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein, Tafel 308.
[61]) Abb. Witte, Liturgische Gewänder, Tafel 25 links.
[62]) Abb. Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, Tafel 193.
[63]) Vergleiche im „Catalogue of English Ecclesiastical Embroideries of the XIII. to XVI. Centuries" des Victoria & Albert Museums (London 1930) Tafel 29, 34, 37, 40. Ferner mehrere Beispiele bei d'Errera, „Catalogue de broderies anciennes". Die Hängegewölbe finden sich ebenso, jedoch in schlankerer, eleganterer Form auf den Paramenten des Goldenen Vliesses (vgl. Schlosser, Der burgundische Paramentenschatz). Witte tritt in seinem Aufsatz „Über sogenannte englische Stickereien des 15. und 16. Jahrhunderts" (Ztschr. für christliche Kunst 1910) dafür ein, daß die Werke dieses Stils nicht alle aus England zu kommen brauchten, sondern auch am Niederrhein oder in Nordfrankreich entstanden sein könnten.
[65]) Abb. Witte, Liturgische Gewänder, Tafel 25 links.
[66]) Abb. Inventar Kreis Büren S. 58.
[67]) Abb. Inventar Kreis Hörde, Tafel 9.
[68]) Pierre Turpin, „Two pieces of English XV Century Embroidery at Lille", Burlington Magazine 38.
[69]) Abb. Schütte, Bd. II, Tafel 12.
[70]) Abb. Mannowsky, Bd. III, Tafel 107.
[71]) Abb. Schütte, Bd. II, Tafel 10.
[72]) Abb. Witte, Liturgische Gewänder, Tafel 28.
[73] Abb. Mannowsky, Band III, Tafel 114.
[74]) Abb. Much, Niederdeutsches gotisches Kunstgewerbe, Tafel 52.
[75]) Abb. Much, Tafel 61.
[76]) Abb. Branting-Lindblom, Bd. II, Tafel 193, 195, 187.
[77]) Abb. Branting-Lindblom, Bd. II, Tafel 187.
[78]) Abb. Mannowsky, Band III, Tafel 96.
[79]) Abb. Inventar Münster-Land, Tafel 17.
[80]) Abb. Branting-Lindblom, Bd. II, Tafel 195 A.
[81]) Abb. ebendort, Tafel 169.

[82]) Abb. Prokop, Kunstgewerbliche Objekte der Ausstellung kirchlicher Kleinkunst im Mährischen Gewerbemuseum, Tafel 50.

[83]) Abb. Branting-Lindblom, Band II, Tafel 184.

[84]) Abb. ebendort, Tafel 178.

[85]) Abb. ebendort, Tafel 197.

[86]) z. B. Witte im Vorwort zu „Liturgische Gewänder".

[87]) z. B. Kaselkreuz des Kanonikus Helentreuter (S. 00-00) um 1497; Kasel mit Maria im Strahlenkranz, Kunstgewerbemuseum Brünn (Abb. Prokop, Kunstgewerbliche Objekte, Tafel 49), datiert 1487; Antependium mit Marienkrönung, Schnütgenmuseum Köln (Abb. Scheyer, Bortenweberei, Tafel 50), datiert 1500; Kmita-Ornat im Wawel zu Krakau (Abb. Schellenberg, Bildstickerei, Tafel 11), datiert 1504.

[88]) Wie modern im Sinne der damaligen Entwicklung die Nadelmalerei des 14. Jahrhunderts in ihren hochwertigen Leistungen ist, beweist u. a. der vor 1357 zu datierende Altarbehang aus Königsfelden im Berner Museum (Abb. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. V, S. 445).

[89]) Scheyer S. 92-93.

Verzeichnis

der im Text erwähnten Kaselkreuze mit Passionsdarstellungen, alphabetisch nach den Aufbewahrungsorten geordnet. Die Seitenzahlen der Abbildungen sind fett gedruckt.

1. Aachen, Domschatz. S. 20
   Inventar Rheinprovinz X, 1, S. 174, 174
1a. Aschaffenburg, Stiftskirche. S. 20
   Eckardt, Altes Kunstgewerbe in Unterfranken, Tafel 23
2. Benninghausen, Kirche. S. 21
   Inventar Kreis Lippstadt, S. 25, Tafel 11
3. Berlin, Märkisches Museum. S. 8
4. Berlin, Märkisches Museum. Aus Spandau. Karte II
5. Berlin, Märkisches Museum. Aus Ragow (Kreis Teltow). Karte II
6. Berlin, Schloßmuseum. S. 9
8. Berncastel-Cues, Kirche. S. 20
9. Bochum, Peter- und Paul-Kirche. S. 21
   Inventar Bochum-Stadt, S. 28, Tafel 8
10. Bösensell, Pfarrkirche. S. 26
    Inventar Münster-Land, Tafel 17
11. Brakel, Kirche. S. 23
    Inventar Kreis Höxter, S. 46, 45, 50
12. Braunau, Klosterkirche. S. 6
    Inventar Böhmen 45 (1930), S. 71
13. Braunschweig, Anton-Ulrich-Museum. S. 17
    Branting-Lindblom Bd. II, Tafel 195
14. Braunschweig, Anton-Ulrich-Museum. S. 24
    Schütte, Bd. II, Tafel 12
15. Braunschweig, Anton-Ulrich-Museum. S. 24
    Schütte, Bd. II, Tafel 10
16. Braunschweig, Anton-Ulrich-Museum. S. 24
    Schütte, Bd. II, Tafel 10
17. Breslau, Kunstgewerbemuseum. S. 6
    Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, S. 82, Nr. 2, Tafel nach S. 88
18. Breslau, Kunstgewerbemuseum. S. 18
    Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, S. 83, Nr. 10, S. 83
19. Breslau, Kunstgewerbemuseum. Aus Centawa. S. 12
    Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, S. 84, Nr. 13, S. 85

20. Breslau, Kunstgewerbemuseum. Aus Glogau. S. 16
Schellenberg, Schlesische Meßgewänder,
S. 85, Nr. 31, S. 89
21. Breslau, Kunstgewerbemuseum. Kaselkreuz des Kanonikus Helentreuter. Um 1497. S. 17
Buchwald, Aus dem Nachlaß des Kanonikus Helentreuter. Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, Bd. 8.
Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, S. 86.
Kruszinski, Ornat Kmity na Wawelu. Krakau 1930, S. 113 ff.
22. Brückhausen, Kirche. S. 17
Inventar Münster-Land, Tafel 8
23. Brünn, Kunstgewerbemuseum. S. 5
de Farcy, La Broderie, Tafel 35
Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. 5, S. 446
24. Brüssel, Musée du Cinquanténaire. S. 10
d'Errera, Catalogue de broderies, Tafel nach S. 22
25. Brüssel, Musée du Cinquanténaire. S. 17
d'Errera, Catalogue de broderies, Tafel nach S. 22
26. Brüssel, Musée du Cinquanténaire. S. 21
d'Errera, Catalogue de broderies, Tafel vor S. 23
27. Budapest, Nationalemuseum. S. 7
Schellenberg, Bildstickerei, Tafel 8
28. Budweis, Städtisches Museum. Aus Wittingau. S. 12
Inventar Böhmen 8 (1900), S. 5
29. Budweis, Städtisches Museum. Aus Maly Bor bei Horazdovic. S. 12
Inventar Böhmen 8 (1900), S. 30
30. Buldern, Kirche. S. 22
Inventar Kreis Coesfeld S. 30, Tafel 15
31. Büren, Pfarrkirche. S. 23
Inventar Kreis Büren, S. 58
32. Chrudim, Kunstgewerbemuseum. Aus Koci
Inventar Böhmen 11 (1900), S. 123, 124
33. Stadtgeschichtliches Museum. S. 7
Mannowsky, Bd. III, Tafel 89—90
34. Danzig, ebendort. S. 10
Ebendort Tafel 117
35. Danzig, ebendort. S. 10
Ebendort Tafel 118
36. Danzig, ebendort. S. 12
Ebendort Tafel 118
37. Danzig, ebendort. S. 12
Ebendort Tafel 118

38. Danzig, ebendort. S. 12
Ebendort Tafel 119
39. Danzig, ebendort. S. 12
Ebendort Tafel 119
40. Danzig, ebendort. S. 24
Ebendort Tafel 107 und 109
41. Danzig, ebendort. S. 25
Ebendort Tafel 114—115
42. Danzig, ebendort. S. 25; 26
Ebendort Tafel 107—108
Branting-Lindblom, Bd. II, Tafel 195
43. Danzig, ebendort. S. 26
Mannowsky, Bd. III, Tafel 96—97, 99—1000
4. Darmstadt, Landesmuseum. Aus Friedberg. S. 11; 12
„Alte Kunst am Mittelrhein" Nr. 475
45. Dobbertin, Kirche. S. 25
Much, Niederdeutsches gotisches Kunstgewerbe, Tafel 61
Inventar Mecklenburg 4 (1901), S. 369, Tafel nach S. 368
46. Dortmund, Propsteikirche. S. 20
Inventar Dortmund-Stadt, S. 44, 44
46a. Dresden, Altertümermuseum. S. 17
46b. Driburg, Sammlung Forst. S. 19
Inventar Kreis Höxter, S. 106
47. Eggerode, Kirche. S. 20
Inventar Kreis Ahaus, S. 27, 28
48. Eichstätt, Walburgiskirche. S. 11
Inventar Mittelfranken 1, Tafel nach S. 272
49. Frankfurt, Domschatz. S. 11
Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein,
Tafel 309 rechts
50. Fritzlar, Domschatz. S. 8
„Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau",
Tafel 316—318
„Alte Kunst am Mittelrhein", Nr. 480
51. Fulda, Dommuseum. S. 20
„Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau", Tafel 321
52. Görlitz, Kaiser-Friedrich-Museum. Aus der Peter- und Paulkirche Görlitz. S. 6
Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, S. 81, Nr. 1
Cicerone 1927, S. 478
Textilausstellung Breslau-Scheitnig Nr. 3, Tafel 2
Schellenberg, Bildstickerei, Tafel 6
53. Halberstadt, Dommuseum. S. 27
54. Hamm, Städt. Gustav-Lübcke-Museum. S. 20
Inventar Kreis Hamm, Neue Bearbeitung, S. 189

55. Hamm, Städt. Gustav-Lübcke-Museum. S. 14
Inventar Kreis Hamm, Neue Bearbeitung, S. 26
56. Hamm, Städt. Gustav-Lübcke-Museum, S. 6
Inventar Kreis Hamm, Neue Bearbeitung, S. 188
57. Hannover, Provinzialmuseum. S. 25
58. Hannover, Kestnermuseum. S. 12
59. Harsewinkel, Kirche. S. 21
Inventar Kreis Warendorf, Neue Bearbeitung, S. 179
60. Hellinghausen, Kirche. S. 21
Inventar Kreis Lippstadt, S. 78, 77
61. Hörde, Katholische Kirche. S. 23
Inventar Kreis Hörde, S. 19, Tafel 9
62. Karlstein, Burg. S. 11
Dejepis umeni vytvarnhéo v cechach, Bd. I, S. 416
63. Kiedrich, Kirche. S. 10
Klingelschmitt, Mainzer Seidensticker, S. 123
64. Kiedrich, Kirche. S. 11
Klingelschmitt, Mainzer Seidensticker, S. 123
65. Klagenfurt, Diözesanmuseum. S. 14
Klagenfurt am Wörthersee, S. 212
66. Köln, Schnütgenmuseum. S. 8
Witte, Liturgische Gewänder, Tafel 16 rechts
67. Köln, ebendort. S. 10
Ebendort Tafel 18 links
68. Köln, ebendort. S. 19
Ebendort, Tafel 19 links
69. Köln, ebendort. S. 10
Ebendort, Tafel 19 rechts
70. Köln, ebendort. S. 17
Ebendort, Tafel 10
71. Köln, ebendort. S. 18
Ebendort, Tafel 7
72. Köln, ebendort. S. 19
Ebendort, Tafel 9
73. Köln, ebendort. S. 20
Ebendort, Tafel 15 rechts
74. Köln, ebendort. S. 20
Ebendort, Tafel 14, links
75. Köln, ebendort. S. 20
Ebendort, Tafel 20 rechts
76. Köln, ebendort. S. 20
Ebendort, Tafel 26
77. Köln, ebendort. Aus Münster. S. 21
Ebendort, Tafel 15 links

78. Köln, ebendort. Aus Dülmen. S. 21
Ebendort, Tafel 26
79. Köln, ebendort. Aus Wiedenbrück. S. 22
Ebendort, Tafel 20 links
80. Köln, ebendort. Aus Wiedenbrück. S. 22
Ebendort, Tafel 25 links
81. Köln, ebendort. S. 25
Ebendort, Tafel 28
82. Köln, Diözesanmuseum. Aus Werden (Ruhr). S. 25
Branting-Lindblom, Bd. II, Tafel 195
83. Köln, St. Georg. S. 19
Inventar Köln I, 4, S. 369
Scheyer, Tafel 26
Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein, Tafel 304
84. Köln, Sammlung Schnitzler. S. 19
Scheyer, Tafel 37
85. Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum. Aus Markranstädt. S. 11
Inventar Sachsen 16 (1894), Tafel nach S. 88
86. Linköping, Dom. S. 86
Branting-Lindblom Bd. II, Tafel 169
87. Linnich, Kirche. S. 21
Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein, Tafel 108
88. London, Victoria & Albert Museum. S. 7
Burlington Magazine 1937, Tafel vor S. 127
89. Lübeck, St. Annenmuseum. S. 27
Inventar Lübeck 3 (1919/20), S. 440
Branting-Lindblom Bd. II, Tafel 169
90. Lüne, Kloster. S. 25
Much, Niederdeutsches gotisches Kunstgewerbe, Tafel 52
91. Lüne, Kloster. S. 27
Branting-Lindblom, Bd. II, Tafel 187
92. Mainz, Diözesanmuseum. S. 11
Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, S. 89
„Alte Kunst am Mittelrhein" Nr. 476
Klingelschmitt, Meinzer Seidensticker, S. 121
93. Mainz, Diözesanmuseum. S. 11; 12
Klingelschmitt, Mainzer Seidensticker, S. 121
94. Mainz, Diözesanmuseum. S. 14
95. Mainz, Diözesanmuseum. S. 15
96. Mainz, St. Stephan. S. 16
„Alte Kunst am Mittelrhein" Nr. 487, Tafel 45

97. Marienstern, Kloster S. 17
Katalog der Ausstellung Alt-Lausitzer Kunst im Stadtmuseum Bautzen, Nr. 344
Inventar Sachsen 35 (1912), S. 204

98. Melk, Kloster. S. 15
Inventar Österreich 3 (1909), S. 270, 267
Schier, Kloster Melk, Tafel 40

99. Merseburg, Dom. S. 16
Inventar Prov. Sachsen 8 (1883), S. 127, Nr. 1
Brgner, Naumburg und Merseburg, S. 159

100. Minden, Domschatz. S. 16
Inventar Minden, S. 78, Tafel 42

101. Mühlheim (Kr. Arnsberg). S. 22
Inventar Kreis Arnsberg S. 94, 94

102. München, Bayrisches Nationalmuseum. S. 9
Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, S. 86

103. München, Bayrisches Nationalmuseum. S. 11
Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, S. 89
Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, S. 89

104. München, Bayrisches Nationalmuseum. S. 12

105. Münster, Landesmuseum. S. 19
Scheyer, Tafel 20

106. Münster, Landesmuseum. S. 26

107. Münster, Diözesanmuseum. S. 26

108. Nemes, ehemals Sammlung. S. 17
Auktionskatalog Nemes 1931, Tafel 47

109. Nemes, ehemals Sammlung. S. 20
Auktionskatalog Nemes 1931, Tafel 42

109a. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. S. 7

110. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. S. 10

111. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. S. 20

112. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. S. 17
Stegmann, Katalog, Nr. 2443, Tafel 2

113. Olbramowitz, Filialkirche. S. 12
Inventar Böhmen 3 (1899), S. 80, Tafel nach S. 80

114. Oppeln, Katholische Kirche. S. 11
Katalog der Textilkunstausstellung Breslau-Scheitnig Nr.10
Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, S. 82, Nr. 4, S. 82

115. Ostinghausen, Kirche. S. 20
Inventar Kreis Soest, S. 61, Tafel 39

116. Passau, Dom. S. 9
Inventar Niederbayern 3 (1919), S. 98

117. Passau, Dom. S. 11
Inventar Niederbayern 3 (1919), S. 99

118. Pfaffendorf, Kathol. Kirche. S. 10
Katalog der Textilkunstausstellung Breslau-Scheitnig Nr.12
Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, S. 82, Nr. 3, S. 81
119. Pilsen, Kunstgewerbemuseum. S. 10
120. Pilsen, Kunstgewerbemuseum. S. 11
121. Prag, Kunstgewerbemuseum. S. 9
122. Prag, Kunstgewerbemuseum. S. 10
123. Prag, Nationalmuseum. S. 11
124. Prölsdorf, St. Sebastian. S. 12
Schellenberg, Schlesische Meßgewänder, S. 89
Inventar Unterfranken 4 (Kr. Haßfurt), S. 143,
Tafel nach S. 144
125. Regensburg, Dom. S. 8
„Kirchliche Kunstschätze aus Bayern" Nr. 95, Tafel 44
Inventar Oberpfalz 22, S. 158, 155
126. Rheine, Sammlung Pietsch. S. 22
Inventar Kreis Steinfurt, S. 104, Tafel 79
127. Rokito, Kirche. S. 12
Magyar Iparmüvészet 1905, S. 100
128. Rokytzan, Dekanalkirche. S. 15
Inventar Böhmen 9 (1901), S. 116, 114
129. Salzburg, Dom. S. 12
Inventar Österreich 9 (1912), S. 57, 59
130. Salzburg, Stift St. Peter, S. 15
Inventar Österreich 12 (1913), S. 93, 88
131. Salzburg, Stift St. Peter. S. 17
Inventar Österreich 12 (1913), S. 91, 86
„Kirchliche Kunstschätze aus Bayern" Nr. 86, Tafel 43
Dreger, Weberei und Stickerei, Tafel 195
132. St. Gallen, Textilsammlung Iklé. S. 8
Katalog Textilsammlung Iklé (1908) Nr. 1235, S. 237
133. St. Gallen, Textilsammlung Iklé. S. 20
Katalog Textilsammlung Iklé (1908) Nr. 12226, S. 235
134. Seekirchen, Stiftskirche. S. 9
Inventar Österreich 10 (1913), S. 142, 144
135. Seligmann, ehemals Sammlung. Vorher Kunsthandlung Haas in Mainz. S. 11
Klingelschmitt, Mainzer Seidensticker, S. 124, Nr. 3
Auktionskatalog Seligmann (1930), Tafel 81
136. Speyer, Dom. S. 11
Inventar Pfalz 3 (1934). S. 318, 321-322
137. Speyer, Dom. S. 17
Inventar Pfalz ? (1934), S. 318, 323
138. Stockholm, Historisches Museum. Aus Tensta Kyrka. S. 25
Branting-Lindblom, Bd. II, Tafel 192

140. Stockholm, Nationalmuseum. S. 12
Schellenberg, Bildstickerei, S. 14
141. Störmede, Kirche. Karte I. S. 20
Inventar Kreis Lippstadt, S. 141, 142
142. Strängnäs, Södermanlands fornminnesverenings Museum.
Aus Tumbo Kyrka. S. 27
Branting-Lindblom, Bd. II, Tafel 195
143. Styrestadt, Kirche. S. 27
Branting-Lindblom, Bd. II, Tafel 184—186
144. Tangermünde, St. Stephan. S. 12
Inventar Prov. Sachsen, N.F. 3 (1933), S. 227, Tafel 157
145. Tangermünde, St. Stephan. S. 15
Inventar Provinz Sachsen N.F. 3 (1933), S. 228, Tafel 157
146. Ungedanken, Kirche. S. 11
Inventar Regierungsbezirk Cassel 2 (1909), Tafel 230
147. Ungedanken, Kirche. S. 11
Inventar Regierungsbezirk Cassel 2 (1909), Tafel 230
148. Unkel, Kirche. S. 9
Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein,
Tafel 309 links
149. Unterechingen, Kirche. S. 12
Inventar Österreich 10 (1913), S. 438, 437
150. Upsala, Dom. S. 25
Branting-Lindblom, Bd. II, Tafel 1193—1194
151. Vreden, Pfarrkirche. S. 22
Inventar Kreis Ahaus, S. 85, Tafel 49
152. Vreden, Stiftskirche. S. 18
Inventar Kr. Ahaus S. 88, Tafel 56
153. Wachsmann, ehemals Sammlung. S. 27
Prokop, Kunstgewerbliche Objekte, Tafel 50
154. Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie.
S. 22
Dreger, Weberei und Stickerei, Tafel 194

Literaturverzeichnis

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1932/33.

Bergner, Naumburg und Merseburg. Leipzig 1925

Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder, Bonn 1859 ff.

Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes, herausgegeben von B., Band V, Berlin 1932.

Branting-Lindblom, Medeltida Vävnader och Broderier i Sverige. Band II: Utländska Arbeten. Stockholm 1929.

Buchwald, Aus dem Nachlaß des Kanonikus Helentreuter. Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, Band 8.

Burke, Some embroidered vestments at Danzig. Burlington Magazine 1937, März.

Dejepis vytvarného umeni v Cechach. Herausgegeben von Zdenek Wirth. Band I: Stredovek. Prag 1931.

Dreger, Die künstlerische Entwicklung der Weberei und Stikkerei. Wien 1904.

Eckardt, Altes Kunstgewerbe in Unterfranken. Augsburg 1925.

d'Errera siehe Katalog Brüssel.

de Farcy, La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours. Paris 1890.

Inventare:

Bayern. Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. Beschrieben und aufgenommen im Auftrage des Kgl. Staatsminist. des Innern. München.

Böhmen. Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreiche Böhmen (Soupis pamatek historickych a umeleckych v kralovstvi Ceském). Herausgegeben von der archäologischen Commission bei der Böhmischen Kaiser-Franz-Joseph-Akademie für Wissenschaften, Literatur und Kunst. Prag.

Lübeck. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck. Herausgegeben von der Baudeputation. Lübeck.

Mecklenburg. Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Im Auftrage des Großherzogl. Minister. des Innern herausgegeben von der Commission zur Erhaltung der Denkmäler. Schwerin.

Oesterreich. Oesterreichische Kunsttopographie. Herausgegeben von der K. K. Central-Commission für Kunst- und historische Denkmale. Wien.
Rheinprovinz. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Beschrieben und Zusammengestellt im Auftrage und mit Unterstützung des Provinzialverbandes der Rheinprovinz. Düsseldorf.
Sachsen (Provinz). Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete. Herausgegeben von der Histor. Commission der Provinz Sachsen. Halle a. S. Neue Folge: Die Kunstdenkmale der Provinz Sachsen. Im Auftrage der Provinzialkommission zur Erforschung und zum Schutze der Denkmale der Provinz Sachsen. Burg.
Sachsen. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen; auf Kosten der Kgl. Staatsregierung herausgegeben von dem Kgl. sächsischen Altertumsverein. Dresden.
Westfalen. Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Herausgegeben vom Provinzialverband der Provinz Westfalen. Münster.

Kataloge:

Bautzen. Katalog der Ausstellung Alt-Lausitzer Kunst im Stadtmuseum B. Bautzen 1935.
Breslau. Textilkunstausstellung B.-Scheitnig 1927.
Brüssel. Isabelle d'Errera, Catalogue de broderies anciennes. Brüssel 1905.
Darmstadt. „Alte Kunst am Mittelrhein". Ausstellung Darmstadt 1927.
London. Victoria & Albert Museum. Catalogue of English ecclesiastical embroideries of the XIII. to XVI. centuries. London 1930.
München. „Kirchliche Kunstschätze aus Bayern". Ausstellung München 1930.
Nemes. Auktionskatalog Nemes, München 1931.
Nürnberg. Stegmann, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums. II. Teil: Stickereien, Spitzen und Posamentierarbeiten. Nürnberg 1901.
St. Gallen. Industrie- und Gewerbemuseum St. Gallen. Textilsammlung Iklé. Zürich 1908.
Seligmann. Auktionskatalog Leopold Seligmann. Berlin 1930.
Klagenfurt am Wörthersee. Berlin 1932.
Klingelschmitt, Mainzer Seidensticker am Ende des Mittelalters. Zeitschrift für christliche Kunst 1916.

Kruszinski, Ornat Kmity na Wawelu. Krakau 1930.
Kurth, Eine Hochstickerei des 16. Jahrhunderts im Wiener Diözesanmuseum. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 9 (1935).
Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters. Wien 1926.
Magyar Iparmüvészet 1905.
Mannowsky, Der Danziger Paramentenschatz. Bd. III. Berlin 1931.
Much, Niederdeutsches gotisches Kunsthandwerk. Braunschweig 1923.
Pieper, Kunstgeographie. Versuch einer Grundlegung. Berlin 1936.
Prokop, Kunstgewerbliche Objekte der Ausstellung kirchlicher Kleinkunst im Mährischen Gewerbemuseum 1884—85. Brünn 1885.
Schellenberg, Schlesische Textilkunst auf der Ausstellung Breslau-Scheitnig 1927. Cicerone 1927.
Schellenberg, Mittelalterliche Meßgewänder in Schlesien. Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer 9 (1928).
Schellenberg, Die deutsche Bildstickerei des Mittelalters. Sonderdruck aus „Der Oberschlesier" Mai/Juli 1930.
Schier, Das Benediktinerkloster Melk an der Donau. Augsburg 1928.
Scheyer, Die Kölner Bortenweberei des Mittelalters. Augsburg 1932.
Schlosser, Der burgundische Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vließ. Wien 1912.
Schütte, Gestickte Bildteppiche und Decken des Mittelalters. Band II. Leipzig 1930.
Stange, Deutsche Malerei der Gotik. Band II. Berlin 1936.
Stegmann siehe Katalog Nürnberg.
Turpin, Two pieces of English XV Century Embroidery at Lille. Burlington Magazine 38.
Witte, Die liturgischen Gewänder und kirchlichen Stickereien des Schnütgenmuseums Köln. Berlin 1926.
Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein. Berlin 1932.
Witte, Ueber sogenannte „englische Stickereien" des 15. und 16. Jahrhunderts. Zeitschrift für christliche Kunst 1910.
Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Jahrgang 1934.

Lebenslauf.

Am 13. März 1911 wurde ich in Dessau (Anhalt) als Sohn des Ingenieurs Wilhelm Behrens und seiner Ehefrau Helene geboren. Von 1921 bis 1930 besuchte ich das staatliche Gymnasium zu Hamm (Westf.), das ich mit dem Reifezeugnis verließ. Von Frühjahr 1930 bis Herbst 1935 war ich an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.) immatrikuliert und studierte dort Kunstgeschichte (bei Herrn Prof. Dr. Wackernagel und Herrn Prof. Dr. Kurt Wilhelm-Kästner), Archäologie, Geschichte, deutsche, romanische und slavische Philologie (bei den Herren Professoren Eitel, Trier, Lerch und K. H. Meyer). Kunstgeschichtliche Studienreisen führten in die verschiedenen Teile Deutschlands, ferner nach Belgien, Frankreich und in die Tschechoslowakei. Im November 1936 bestand ich das Staatsexamen für das höhere Lehrfach in den Fächern Deutsch, Geschichte und Kunstgeschichte mit dem Gesamtprädikat „Gut". Am 7. Juli 1937 bestand ich nach Einreichung der vorliegenden Arbeit die mündliche Doktorprüfung in den Fächern Kunstgeschichte, Geschichte und slavische Philologie mit dem Gesamtprädikat „Sehr gut". Am 9. August 1937 trat ich als Volontär in die Gemäldegalerie der Staatlichen Museen in Berlin ein.

Ewald Behrens.